

INSIGHT

МАРТИН ГОР — ЧЕЛОВЕК, СОЗДАВШИЙ

DERESHE MODE

18+

**АНДРЕ БОССЕ
ДЕННИС ПЛАУК**



БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО



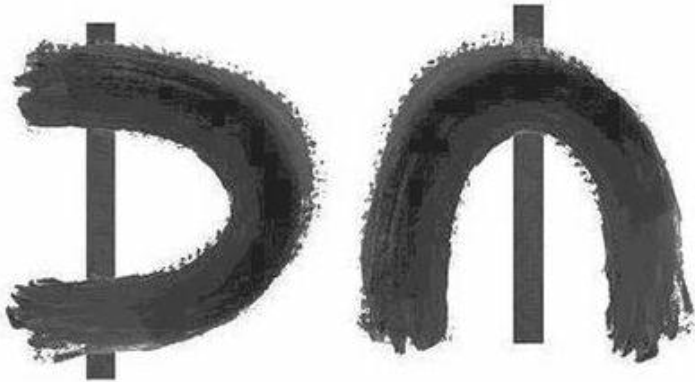
SHOUT
SHARE **IT**

Annotation

«Мне кажется, написание песен – это что-то очень интимное. Я, вероятно, работаю не так, как большинство музыкантов. Я не пишу музыку, к которой потом приходится подбирать стихи, и не пишу тексты, которые потом кладу на музыку. Я создаю и то и другое одновременно: сажусь за фортепиано или беру в руки гитару, наигрываю аккорды и напеваю слова, иногда целые предложения. И постепенно они обретают смысл». Более 100 миллионов копий альбомов, проданных по всему миру, – захватывающая история успеха Depeche Mode во многом обязана автору ее главных хитов. Enjoy the Silence, Personal Jesus и другие визитные карточки Depeche Mode были придуманы Мартином Гором. Журналистам Деннису Плауку в сотрудничестве с Андре Боссе удалось создать захватывающую биографию одной из самых необычных личностей в истории мировой музыки, основанную на подробнейшем изучении биографии Мартина Гора и проникновенных личных интервью. Издается при информационной поддержке официального комьюнити поклонников Depeche Mode. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

- [Андре Боссе, Деннис Плаук](#)
 -
 - [Встречи](#)
 - [Годы до Depeche Mode](#)
 - [Speak & Spell](#)
 - [Наконец-то новые приключения](#)
 - [A broken frame](#)
 - [Они не потеют](#)
 - [Construction Time Again](#)
 - [Остров в бушующем море](#)
 - [Some Great Reward](#)
 - [Доступный и соблазнительный](#)
 - [Black Celebration](#)
 - [Музыка для рабочего класса](#)
 - [Music For The Masses](#)
 - [Маленькая подлость](#)
 - [Counterfeit & Violator](#)
 - [Жизнь в коже](#)
 - [Songs Of Faith And Devotion](#)
 - [Впитывая эмоции](#)
 - [Ultra](#)

- Незаметная поп-звезда
- Exciter
- Connecting People
- Counterfeit2 & Playing The Angel
- С недоверием к мейнстриму
- Sounds of the Universe
- Insight – беседа
- Дискография
- Видеография
- Список туров Depeche Mode
- Благодарности
- Иллюстрации
- notes
 - 1
 - 2
 - 3
 - 4
 - 5



Андре Боссе, Деннис Плаук Insight. Мартин Гор – человек, создавший Depeche Mode

INSIGHT – Martin Gore & Depeche Mode – Ein Portrat
ANDRE BOSSE and DENNIS PLAUK
Originalausgabe © 2010 by Hannibal

© О. Нацаренус, перевод на русский язык, 2022
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2022



Москва 2022

Первая встреча, 7 сентября 2005 г. Путь к Мартину Гору лежит по залитым солнцем берлинским улицам, сквозь толпы взмокших от пота людей, мысленно проклинаящих невыносимо жаркий конец лета, через Потсдамскую площадь, в тускло освещенное фойе очень дорогого, но не броского отеля. Холодный мрамор, тяжелые люстры, деловые люди, тонущие в креслах и в газетах: последний рывок предвыборной кампании Бундестага, Меркель против Шредера. Пока в находящемся в чрезвычайном положении Новом Орлеане, где чуть более недели назад бушевал ураган «Катрина», идет борьба за выживание. А здесь, в Берлине, люди жалуются на погоду. Вечно что-то не так. Швейцар провожает нас к посыльному, посыльный – к лифту. Лифт, проехав несколько этажей, выкидывает нас в длинный коридор. В конце коридора ожидает женщина из звукозаписывающей компании. «Подождите, – говорит она, – Мартин сейчас освободится».

Спустя пять минут она открывает перед нами дверь его номера и пропускает внутрь. Мартин Гор сидит за роялем по центру комнаты и импровизирует, повернувшись к широкому фасадному окну, сквозь которое проникает яркий свет полуденного солнца. Может показаться, что он наслаждается видом высоток на Потсдамской площади. Но его глаза закрыты. Возможно, в этот момент он вспоминает, как выглядело это место более 20 лет назад, когда он впервые познакомился с ним. Тогда это пространство, ставшее теперь игровой площадкой для архитекторов, было ничейным. Пустынная территория в тени стены^[1]. Такая же немного печальная и прекрасная в своей незавершенности, как и мелодия, струящаяся из-под кончиков пальцев Гора. Здесь, как и в других местах в Берлине – в музыкальных барах Кройцберга, в квартире своей берлинской подруги, – он прикасался к особому духу разделенного надвое города, атмосфере между развитием и декадансом. Берлин восьмидесятых – это Берлин Мартина Гора. Однако сегодня он здесь только проездом – уже как турист, как звезда мирового уровня.

В Берлине того времени Гор нашел то, чего ему так не хватало в родном городе. Музыкант путешествовал по миру вместе с Depeche Mode, и Базилдон становился для него все теснее и теснее. Вскоре он променял застенчивость своей британской юношеской любви на убедительные формы ночной бабочки-немки. На смену парализующей клаустрофобии

Базилдона пришел бодрящий берлинский хаос. Это место и это время сформировали его экстравагантную внешность, казалось бы, абсолютно не соответствующую его интровертной натуре, а по мнению некоторых, и совершенно не соответствующую его сексуальной ориентации. И вот сегодня утром Гор, отец троих детей, как будто пожелав в последний раз воскресить дух прошлого, втиснул свой крепкий торс в обтягивающую полупрозрачную футболку и покрасил ногти черным. В течение нескольких минут его руки скользили по клавишам, снова и снова в поисках очередного меланхоличного пассажа. По его словам, ему легче писать в глубоком миноре, чем в мажоре. Это ближе к жизни. Это ближе к настоящим чувствам. Наконец он открывает глаза, смотрит из-под длинных светлых кудрей. Звуки постепенно исчезают. «Совсем не заметил, как вы вошли», – говорит он. Похоже, это чистая правда.

Гор приглашает за стол в соседней комнате. Жалуется на похмелье, вызванное обильной дегустацией итальянских вин прошлой ночью. Впрочем, это не мешает ему заказать уже третье пшеничное пиво за день. «Пшеничное пиво – мое любимое», – восторгается он, когда официант уходит. Гор подносит бокал ко рту, зарывается носом в пену и хвалит мастерство баварских пивоваров с блаженным видом младенца, который упорным криком наконец добился желаемой бутылочки. По этим секундам можно догадаться, с каким азартом он отправляется в питейные туры, традиционно сопровождающие шоу Depeche Mode и, к радости фанатов, частенько заканчивающиеся камерными концертами, которые безнадежно пьяный Гор дает за роялем в гостиничном баре. Пусть Гор часто критиковал ограниченный, на его вкус, подход своих соотечественников к другим сферам жизни и даже сбежал от этой ограниченности в Америку, в своем поведении на вечеринках он следует чисто британским традициям: много выпить, а потом шуметь. 7 сентября 2005 года, в день нашей первой встречи, сложно было себе представить, что он вот-вот откажется от них.

Вторая встреча, 22 февраля 2009 г. Путь к Мартину Гору лежит по берлинским улицам, занавешенным дождем, сквозь толпы заметно озябших людей, мысленно проклинающих упрямую зиму, через Бебельплац, в тускло освещенное фойе очень дорогого, но не броского отеля. Мрамор, люстры, деловые люди в креслах над газетами: правительство Меркель борется с Законом о стабилизации финансового рынка. Чем сейчас занимается Шредер? В Лос-Анджелесе этим вечером вручают «Оскар», но Хит Леджер уже не сможет его забрать. А здесь, в Берлине, красную ковровую дорожку уже закатывают: церемония вручения премии

Echo Awards вчера закончилась. *Depeche Mode* представили свой новый сингл *Wrong* и ради этого даже простили неуклюжие заигрывания ведущей церемонии Барбары Шенебергер. Гор немного подыграл ей. «Мы здесь только ради тебя, Барбара», – говорит он ей по-немецки. Вечно что-то не так. Швейцар провожает нас к лифту, и уже через мгновение лифт выкидывает нас в длинный коридор несколькими этажами выше. На полпути к номеру стоит женщина из звукозаписывающей компании. «Мартин уже готов, – говорит она, – прошу».

Черный лак на ногтях, которыми он барабанит по столу перед собой, – пожалуй, единственное внешнее сходство между Мартином Гором с нашей последней встречи и сегодняшним, 47-летним. Когда мы входим в его небольшую, довольно скромную комнату, он, окутанный светом сумерек, стоит у окна и смотрит на внутренний двор отеля. Его взгляд скользит по пивной без посетителей: дождевая вода стекает с зонтов над столиками на скатерти, а со скатертей на пол. Где-то неподалеку лает собака, сигналист автомобиль. Но вот Гор поворачивается и застенчиво улыбается. «Hallo», – говорит он звучным голосом с мягким английским акцентом. Десять лет в Калифорнии, а Гор все еще звучит как самоуверенный банковский клерк из Базилдона, который в 1979 году купил с зарплаты свой первый синтезатор, фактически заложив фундамент для *Depeche Mode*. «Давайте присядем». Его глаза едва различимы под черной шерстяной шапочкой, низко надвинутой на лоб. Сразу заметно, что он сильно похудел.

Скоро исполнится три года с тех пор, как он завязал с выпивкой. Сейчас уже не имеет значения, был ли Гор зависим от алкоголя с медицинской точки зрения. Если он и дальше останется верен своему намерению (а похоже, так оно и будет), то он и сам этого уже никогда не узнает. Он не позволяет себе и минутной слабости, которая могла бы одним махом отбросить его к старым привычкам: к хаосу, к потере контроля и к жизни на пределе физических возможностей, на грани – в общем, ко всему, что было обычным делом в разгар тура *Songs Of Faith And Devotion* в середине девяностых. В конечном итоге вышедшее из-под контроля пьянство привело Гора к длительному периоду саморазрушения.

Дейв Гаан преодолел свою героиновую зависимость, Энди Флетчер преодолел депрессию, а Алан Уайлдер преодолел все, что было связано с *Depeche Mode*. 1 июня 1995 года, менее чем через год после окончания тура, Уайлдер объявил миру, что покидает группу, потому что, на его взгляд, его инициативность не была оценена по достоинству. Прежде всего – Гором. *Depeche*

Mode вновь превратились в трио – как после ухода Винса Кларка, когда Гору в одночасье пришлось стать художественным руководителем группы, хотел он этого или нет. Главное, что остальные хотели.

Так он и стал одним из выдающихся авторов песен своего времени. Просто не умел сказать «нет». Как оказалось – к счастью. Гор никогда не был карьеристом с подробным планом в кармане, и, несомненно, именно в этом и кроется его ключ к успеху: он аутентичен. Какое бы бессчетное число раз его ни называли дальновидным электроник-рок-музыкантом, он остается традиционалистом, который считает рок-пластинки *The Velvet Underground* 40-летней давности мерилом всех вещей. Идеалист со вкусом, который в детстве вдохновился грампластинками своей матери, а сегодня вдохновляет миллионы людей своими собственными дисками. Когда в 1987 году в названии *Music For The Masses* он дал новейшее определение синти-попу, это было шуткой, а не жестом самоуверенности (его шутки вообще почему-то часто воспринимаются окружающими всерьез). Популярность альбома взлетела до небес, а вместе с ней и популярность Depeche Mode. Все эти годы Гор не делал ничего особенного: он просто писал песни о том, что его волнует. И вот Depeche Mode стоят перед более чем шестидесятитысячной аудиторией на стадионе «Роуз Бул» в Пасадене под Лос-Анджелесом.

В середине прошлого десятилетия он официально признал право писать песни для Depeche Mode за вокалистом группы Дейвом Гааном. Этому предшествовало жесткое соперничество, за которым наблюдал весь мир. Если бы Гор тогда отказал, карьера Depeche Mode могла бы завершиться незадолго до их 25-летия. Однако они все-таки смогли прийти к компромиссу. И во многом именно благодаря Гору. Ведь вопреки своей привычке замалчивать проблемы и избегать конфликтов он сам поднял эту тему, вместо того чтобы сидеть сложа руки и надеяться, что все наладится само собой. Так ему удалось не потерять все в одночасье, как это параллельно случилось с его браком. Отношения в группе стали демократичнее, однако Гор остался бесспорным лидером Depeche Mode, их направляющим. «Тогда я боялся не столько потери контроля над творческим процессом в группе, сколько перемен. Боялся сломать сложившийся распорядок жизни, испытанный и проверенный сроком почти в четверть века. Большинство музыкантов считают рутину самым губительным фактором для творчества. Однако внезапная невозможность полагаться на свой привычный распорядок жизни может оказаться гораздо страшнее», – скажет он однажды.

В конце концов, Мартин Гор справился и с этой проблемой.

Если он вместе с Depeche Mode оглянется назад, то увидит совершенно уникальный путь: вряд ли кому-то удастся его повторить и уж точно никому не предугадать его конец. Никогда уже группа не продаст столько пластинок, никогда уже у них не будет столько времени на развитие, никогда уже не случиться столь кардинальной перемене имиджа: Гор начинал с игры на синтезаторе в компании подростков, а сегодня он автор песен одной из самых знаковых групп своего времени. Ему не пришлось для этого менять коллективы. Его группа, конечно, уже не та, что в самом начале, но тем не менее лица в ней все те же. И все больше и больше людей хотят знать, как же все было. И как все могло бы быть. «Давайте присядем», – Гор перемещается на дальний конец дивана. Кажется, он готов к беседе. Наш разговор начинается с простого вопроса, на который следует точно такой же простой ответ: «Скажи, ты все еще доволен той ролью, которую играешь в Depeche Mode?» – «Конечно, а почему я должен быть недоволен?»

Годы до Depeche Mode

Почему у родного города Гора нет истории, какую роль кирпич сыграл в его воспитании и откуда он знал все тексты лучших хитов семидесятых

Вторая мировая война сильно ударила по Лондону. Немецкие бомбардировщики принесли немалые разрушения многим лондонским районам, а некоторые жилые кварталы и вовсе стерли с лица земли. Многие жители столицы в одночасье остались без жилья. Еще в довоенные годы британское правительство столкнулось с проблемой перенаселения Лондона: уже в 1930-е годы людей из густонаселенной столицы начали переселять в небольшие города поблизости. Немецкие воздушные налеты усугубили ситуацию. Результатом этого стало явление, получившее впоследствии название «*London overspill*», – появление небольших городов неподалеку от Лондона, специально строящихся для расселения территорий с высокой плотностью населения. Один из таких новых городов под названием Базилдон был основан в 41 километре к востоку от Лондона. Город, зародившийся в проектной организации, был образован путем объединения четырех небольших деревень. В конце 1940-х годов в Базилдоне проживало 34 000 человек. Сегодня эта цифра возросла почти в четыре раза.

Первые семьи из перенаселенного Лондона прибыли в Базилдон в 1951 году. Позже в городок потянулись и британцы из других частей острова, ведь государство активно поддерживало развитие новых городов: здесь строились заводы, шикарные по меркам того времени жилые кварталы и создавалась развитая инфраструктура. В Базилдоне, как и подобных ему городах, сложились особые социальные условия: новые жители города, утратившие в результате переезда тесные связи с родственниками, старались стать частью новых социальных групп. Большую роль играли клубы и пабы, молодые люди собирались в компании. Общее у этих людей было только то, что им предстояло начинать новую жизнь в городе без истории, однако они объединились, и ставшие результатом этого объединения связи порой оказывались крепче и надежнее связей между членами традиционной общины с рюкзаком истории за плечами. Так что вовсе не случайно, что два талантливых человека из Базилдона, Мартин Ли Гор и Эндрю Джон Флетчер, стали сердцем группы, которая существует уже почти 30 лет.

Семья Гора, состоявшая из его родителей, Дэвида и Памелы, а

также двух младших сестер, Карен и Жаклин, переехала в Базилдон из Дагенхема, находящегося в 20 милях к востоку от Лондона. В отличие от других старших братьев в округе, юный Мартин, родившийся 23 июля 1961 года, не был сорвиголовой. В интервью 1985 года он объясняет свой спокойный характер одним происшествием из раннего детства: «Помню, до пяти лет я был славным малым. А потом я вдруг начал колотить других детей. Однажды мама увидела, как я ударил другого ребенка кирпичом по голове. Мой отец рассвирепел. Тогда он пригрозил мне, и я дал слово больше никогда никого не бить. Сегодня я рад, что отец тогда доходчивого мне все объяснил. Его слова очень повлияли на меня: я стал спокойным и безобидным». Школа Гору нравилась. Однажды он сказал, что там «чувствовал себя уверенно». Его сильной стороной были языки. Французский и немецкий давались ему легко, однако общаться ему не нравилось. Кого бы вы сегодня ни спросили, какое впечатление производил Мартин в подростковом возрасте, все ответят примерно одинаково: «Он был застенчив». А потом расскажут пару историй, раскрывающих его характер с другой стороны. Эта сторона проявлялась после полуночи, когда худощавый молодой человек со светлыми локонами, прилично злоупотребив алкоголем в тесном кругу друзей, становился душой компании и развлекал присутствующих безупречным исполнением американских песен в стиле Middle of the Road на акустической гитаре. Тексты этих песен Гор узнавал из британского журнала *Disco 45*, преданным читателем которого был. Книжица, которую можно было купить в любом газетном киоске за десять пенсов, представляла собой не столько дайджест музыкальной сцены семидесятых, сколько ежемесячный сборник нашумевших хитов. К некоторым композициям журнал даже размещал аккорды. Гор вспоминает, что у него были сотни выпусков *Disco 45* и что он изучил все напечатанные там тексты от корки до корки. Тогда у него и появился нюх на популярные мотивы и на стихотворный размер успешного хита, а позже, после того как друг обучил его первым гитарным аккордам, и на его музыкальную структуру.

Особо важным стало для Мартина Гора знакомство со Sparks. Эта группа, созданная братьями Расселом и Роном Мэйл в Лос-Анджелесе в 1970 году и позже, в 1973-м, переехавшая в Англию, где у нее было больше поклонников, вошла в число его любимых исполнителей наряду с Гари Глиттером.

По сравнению с вокалистом Расселом его брат Рон, казалось, играл второстепенную роль. Однако настоящие фанаты, такие как Гор, знали, что его вклад в группу не ограничивался экзальтированной внешностью с его легендарными усами, про

которые Джон Леннон, увидев группу на ТВ-шоу *Top Of The Pops*, воскликнул: «Господи, они пригласили Гитлера!» Фанаты ценили музыкальные идеи Рона, которые он как лишенный тщеславия тайный вдохновитель воплощал в тени брата-вокалиста, находившегося в центре всеобщего внимания. Это показало Гору, что лидер группы вовсе не обязан быть вокалистом. В школьной группе Norman & The Worms Гор играл на акустической гитаре, а микрофон использовал только для эпизодического бэк-вокала. Голосом группы был его школьный друг Филипп Бёрдетт. В одном из очерков о Depeche Mode журналист *Smash Hits*, который видел выступления этой группы вживую примерно в 1978–1979 годах, охарактеризовал ее как дуэт, исполняющий «приятные песни», ориентированные на западное звучание. Большинство из этих песен принадлежало перу Бёрдетта, который и сегодня продолжает писать. По его странице на *My Space* можно понять, на музыку какого типа были ориентированы Norman & The Worms. Одна из немногих композиций, которую Гор написал для этой группы, называлась *See You*. Несколько лет спустя она станет одним из синглов Depeche Mode. Примерно в это же время был написан и еще один будущий сингл Depeche Mode – *A Photograph Of You*, несколько наивная песня о любви, которую Гор, возможно, посвятил своей первой возлюбленной, Энн Суинделл, учившейся с ним в одной школе. Там же, в школе Святого Николая, за партой сидел долговязый парень по имени Энди Флетчер. Его семья переехала в Базилдон из Бирмингема. Их с Гором отношения даже слово «дружба» не может выразить в полной мере (и тот факт, что у Флетчера ранее были отношения с Энн Суинделл, несколько этому не мешал). В некотором смысле эти двое дополняли друг друга: Флетчер был увереннее в себе, чем Гор. К концу семидесятых годов он превратился в миссионера с твердым желанием убеждать других в своей христианской вере. Кроме того, у него были хорошие связи в Базилдоне и он рано начал играть в группах. После окончания школы Флетчер первым устроился работать в Лондон, и Гор, не найдя мотивации для поступления в университет, последовал его примеру. Флетчер познакомил Гора с клубами в Базилдоне и его окрестностях. До этого по вечерам Гор почти все время сидел дома. Позже он говорил, что в подростковом возрасте страдал от «монотонного созерцания пригородной жизни». А еще именно знакомства Флетчера в итоге привели Гора в группу, которая и до сих пор остается важной частью его жизни.

Мартин Гор и Энди Флетчер – этих двух парней из Базилдона объединяло только то, что оба они были родом из города, не существовавшего на карте, когда их родители появились на свет.

И все же по сей день они крепко связаны друг с другом. Так крепко, что ни одно из потрясений, встретившихся на их пути, не смогло разлучить их.

Speak & Spell

Как Гор стал самым популярным парнем в Базилдоне, что заставило его бросить работу в банке и почему он не мог уснуть шоньской ночью 1981 года

Билетом Мартина Гора в базилдонскую группу Composition Of Sound стал синтезатор CS-5 фирмы Yamaha. Он не был инструментом высокого класса: средненькая модель для относительно амбициозных новичков-любителей. В 1979 году синтезатор обошелся Гору в 200 фунтов стерлингов. Эту сумму он выплачивал из своей зарплаты банковского клерка NatWest в Сити. Покупка была спонтанной, во всяком случае, Гор предварительно не изучал рынок музыкальной аппаратуры. «Это был первый раз, когда я увидел синтезатор. Я ничего о них не знал и около месяца даже не мог понять, как изменить звучание», – признался он в 1982 году в интервью одному музыкальному журналу. Но для Англии начала восьмидесятых важно было не умение пользоваться этим инструментом и даже не его возможности – важен был сам факт его наличия. И Гор стал одним из первых, кто вышел на сцену маленького городка Базилдона со своими клавишами. О синтезаторе пошли слухи. Через Энди Флетчера, школьного друга Гора, тоже работавшего в Сити, слухи дошли до Винса Мартина. Мартин был на год старше Гора. Он перебивался мелкими низкооплачиваемыми подработками, намереваясь, однако, построить самую настоящую карьеру в мире поп-музыки. Позже он сменил имя, став Винсом Кларком, и, несмотря на концертные гонорары, продолжал получать пособие по безработице как мистер Мартин. Вместе с Флетчером он играл в Composition Of Sound, где был главным автором композиций. У Кларка уже был немалый музыкальный опыт, он успел поиграть во множестве групп, в том числе в группе No Romance In China с 1977 по 1979 год, тоже с Флетчером. Он немало преуспел в написании песен, однако, поиграв в типичных группах, традиционно состоящих из гитары, баса и ударных, Кларк захотел попробовать что-то новое. Поэтому предложил Гору присоединиться к его группе, подозревая, что тот не откажется. Причину, по которой Кларк пригласил молчаливого Гора в Composition Of Sound, он не скрывал с самого начала. «Мы взяли его в группу, потому что у него был синтезатор. Именно это было причиной приглашения, а не его “общительность”, – говорит Кларк, вспоминая те годы. – Тогда в Базилдоне только и было что разговоров о парне с синтезатором. Главной задачей было успеть

увести его у других групп».

А что же Гор? Был ли он польщен таким интересом к своей персоне? Или был обижен, что его выбрали только из-за *Yamaha CS-5*? Ни то, ни другое. «Мартин в своей замкнутой и сдержанной манере делал то, о чем мы его просили», – вспоминает Кларк. Гор был не из тех, кто раздает указания, ставит условия или инициирует важные обсуждения. Он просто был доволен тем, что его новому синтезатору нашлось применение еще до того, как он научился извлекать из него внушительный диапазон звуков. В те времена Гор не был увлечен техническими возможностями инструмента, главным образом его интересовали мелодии. Дюссельдорфские пионеры электронной музыки *Kraftwerk* привлекали его именно тем, что создавали простые и запоминающиеся мелодии на чисто электронной основе. В это время Гор отдавал предпочтение минимализму. Еще одним эталоном стал для него Джонатан Ричман, который вместе со своей группой *Modern Lovers* создавал захватывающую музыку, в основе которой лежали незамысловатые гитарные риффы.

Музыка *Kraftwerk* и Ричмана была для Гора убедительным доказательством того, что интеллектуальная рок- и поп-музыка вполне может существовать и без сложных эпических конструкций, характерных для прогрессивных рок-групп. Теперь у него самого был синтезатор, и он старался подражать своим кумирам. Вместе с Кларком и Флетчером он старается создать группу нового типа. Теперь никаких гитар, никаких барабанов – ничего того, что являлось неотъемлемой частью рок-группы вплоть до семидесятых. Изначально из музыкальных инструментов в группе была только бас-гитара Флетчера. Ближе к 1980 году Гор решил, что пришло время для нового музыкального стиля. Пора уже было воплотить в жизнь идеи, которыми панк-идеология завоевала британскую молодежь. Первая: создавать музыку может каждый. Вторая: каждый может создавать музыку так, как он хочет. «После появления панка мы почувствовали, что музыка не должна возвращаться к старому формату рок-групп, – скажет Гор позже. – Электронная музыка была для нас самым настоящим прорывом. Нам казалось логичным работать в жанре синти-поп. Делать что-то новое, а не возвращаться к старому формату, к типичному рок-коллективу с барабанами, басом и гитарой».

В 1980 году Гор все еще был музыкантом-любителем: молодой банковский клерк, посвящающий свободное время музыке. Помимо *Composition Of Sound*, он был участником недолго просуществовавшего проекта *French Look*. Здесь тоже главная роль была отведена его синтезатору. Ведь обязательным

элементом выступлений группы были случайные звуки, которыми Гор наполнял зал в начале концертов. Не лучшее применение для генератора случайной выборки его *Yamaha GS-5*. Тогда в Великобритании в группах играли тысячи молодых людей, которые целыми днями скучали на работе, считая часы до конца рабочего дня, когда, наконец, они смогут отправиться на поезде к себе в пригород. Но у *Composition Of Sound* было кое-что, чего не было у других любительских групп: у них была концепция. Они осмелились сделать шаг вперед: отказались от гитар, сделав ставку на синтезаторы. Этим они отличались от огромного множества молодых людей, что, сбивая пальцы в кровь на гитарах *Fender*, играли традиционную музыку, дабы не раздражать публику в пабах. Гор больше не был гитаристом группы *Norman & The Worms*, которая сделала кавер на глупый хит семидесятых *Mouldy Old Dough* дурацкой группы *Lieutenant Pigeon*, – теперь он был первооткрывателем чего-то совершенно нового.

Первое время роль Гора в *Composition Of Sound* была второстепенной. Ведущая же роль принадлежала Кларку, который к этому времени уже научился владеть синтезатором. Он написал большинство песен и проявил наибольшую активность, когда дело дошло до первых выступлений. Гора же днем ждали другие дела: каждое утро он отправлялся на поезде в Сити. Почти три четверти часа в переполненных пригородных поездах до станции *Фенчерч-стрит*, затем короткая пешая прогулка среди бесчисленных галстуков и костюмов до отделения банка *NatWest*. Здесь, в тени британского финансового гиганта, мечты поп-звезды очень быстро увязали в серой рутине. Всего в нескольких шагах от Гора в крупной страховой компании работал Флетчер. Так что в это время только Кларк мог заниматься продвижением группы, оставаясь по будням в Базилдоне.

Первое время Кларк исполнял и роль вокалиста, однако это его тяготило. В те дни он мечтал преуспеть в создании новой музыки, оставаясь в тени. *Composition Of Sound* отыграли три концерта с Кларком в качестве ведущего вокалиста и Гором в качестве бэк-вокалиста. На этих концертах молодежь толпилась у сцены, с любопытством глядя на то, как молодые люди немногим старше их управляют с синтезаторами. Звездами на сцене были вовсе не музыканты. Главными были инструменты с их кнопками и клавишами. Они казались чем-то из будущего. Для Гора это не было проблемой: он чувствовал себя комфортно за инструментом, который так привлекал молодежь Эссекса. На третьем концерте в зале оказался студент университета искусств из приморского города Саутенд, расположенного в нескольких километрах к востоку от Базилдона. Через некоторое время этот парень пришел

на репетицию группы, взял микрофон и спел *Heroes* Дэвида Боуи. Это был вокалист, которого так упорно искал Кларк. Звали его Дейв Гаан.

Новый человек у микрофона с самого начала с энтузиазмом включился в жизнь группы и принес с собой две ценные вещи. Во-первых, команду из нескольких десятков приятелей, которые с тех пор присутствовали на каждом концерте. Во-вторых, новое название – *Depeche Mode*, позаимствованное у французского журнала мод. Дейв Гаан, без сомнения, принадлежал эпохе 1980-х. Представитель постпанка, увлекавшийся Гэри Ньюманом и абсолютно уверенный во всех вопросах моды и стиля. Гор же был чужим в этом мире. По вечерам он не посещал популярные клубы, в которых так называемые новые романтики танцевали под футуристические звуки, демонстрируя свои наряды. Его излюбленными местами были обычные бары, где мужчины с длинными волосами играли на акустических гитарах. Гор не испытывал восторга от сцены. Для этого он был слишком робок. Однако осенью 1980 года, когда *Depeche Mode* стали все чаще выступать в Базилдоне и его окрестностях, Гор, смотря на заполнявших залы новых романтиков в их стильных и необычных нарядах, понял, что и ему пора что-то менять в своем образе. Результатом этих раздумий стал белый грим на одной половине лица. Впрочем, по сравнению с имиджем его коллег по *Depeche Mode*, зараженных модным стилем Гаана, образ Гора казался относительно скромным. Кларк в это время напоминал ветерана Вьетнамской войны: камуфляж, крашенные в черный волосы и повязка на голове. А Флетчер комбинировал футбольные гетры с тапочками.

Объяснялся этот модный хаос довольно легко. И Гор, и Флетчер прямо с лондонского поезда мчались на концертную площадку. Им едва хватало времени, чтобы сменить деловые костюмы, а еще нужно было успеть выпить пару бутылок пива. Последнее Гор позволял себе перед каждым концертом: это помогало ему чувствовать себя на сцене более раскованно. Даже местная пресса не удержалась от ироничного комментария о внешнем виде восходящих звезд городка. «Они могли бы добиться больших успехов, если бы кто-нибудь показал им дорогу к приличному портному», – писала базилдонская газета *Evening Echo*.

Однако с точки зрения музыки эта группа, которой было всего несколько месяцев от роду, могла предложить что-то поинтереснее типичных модных штучек. Трое музыкантов быстро нашли идеальное распределение ролей: такое, чтобы музыка *Depeche Mode* не казалась безжизненной, но и не утопала в хаосе.

За мелодии, как правило, отвечал Гор. Кларк быстро почувствовал, что идеи Гора значительно улучшают его собственные песни. Уже тогда частью сет-листа стал ранний шедевр Кларка *Photographic*, который Гор превратил из мрачноватой композиции в поп-песню, добавив второй голос и мелодию в куплете. Попало в сет-лист и произведение самого Гора *Big Muff*. Эта инструментальная композиция с ее извилистой мелодией балансировала где-то между научно-фантастической музыкой и футуристическими фанфарами. Интересно само название этого произведения, ведь *Big Muff* – это не что иное, как название устройства, от которого Гор и Depeche Mode отказались с самого начала своей карьеры. С его помощью создавался эффект дисторшн, который Pink Floyd или Карлос Сантана сделали обязательной частью арсенала амбициозных рок-гитаристов семидесятых.

В остальном Гор был довольно пассивен. За важными событиями в жизни группы, которые последовали в конце 1980 года, он следил со стороны. В это время Кларк и Гаан посещали офисы различных звукозаписывающих компаний для продвижения первой демозаписи Depeche Mode. Поначалу их попытки не увенчались успехом. Даже Дэниел Миллер – молодой основатель лейбла Mute Records – во время первой встречи не проявил к записи никакого интереса. Все изменилось только тогда, когда Миллер увидел, как Depeche Mode играют на разогреве у Fad Gadget, которого он продюсировал. Концерт состоялся в ноябре в Bridgehouse в Кеннинг Таун в восточной части Лондона. Depeche Mode, должно быть, были очень хороши, потому как после концерта они получили сразу два предложения. Одно – от 18-летнего энтузиаста Стево Пирса, который хотел подписать контракт с авангардистами электро-поп-волны, или, как он их сам называл, «футуристами», от имени своего лейбла Some Bizzare. Другое – от Дэниела Миллера, который позже оправдывался за то, что не дал Depeche Mode шанса при первой встрече, ссылаясь на свое плохое настроение в тот день.

Стоимость Depeche Mode на музыкальном рынке резко выросла всего за несколько недель. В интервью британскому музыкальному журналу *Uncut* в 2001 году Гор вспоминал о «немыслимых суммах», которые им предлагали. Охотился за Depeche Mode и Марк Дин. «Затем он пошел дальше и подписал контракт с Wham! – и это было фиаско. Я уверен, что если бы мы подписали контракт с одним из крупных лейблов, сегодня нас бы не существовало. Мы вылетели бы из шоу-бизнеса после второго или третьего альбома. Вместо того чтобы надеяться на быстрый заработок или поддаться соблазну и принять предложение Стево

Пирса подписать контракт сразу на несколько альбомов, Depeche Mode предпочли Дэниела Миллера и Mute. Хотя он и предлагал им выпуск только одного сингла. «В то время мы были большими поклонниками Mute, – вспоминал Гор спустя годы, – поэтому для нас было очень важно выступать на разогреве у Fad Gadget. А встретить Дэниела и прямо там получить предложение о заключении контракта было для нас чем-то из области фантастики».

Однако Стево Пирс тоже не ушел с пустыми руками. Еще не успев сориентироваться в новой ситуации, и Гор, и другие участники группы не смогли полностью отказать Пирсу. Они согласились внести свой вклад в запланированный им сборник *Some Bizzare Album*. Выбор пал на композицию Кларка *Photographic*, но не в оригинальном ее варианте, а в аранжировке Гора. Именно эта версия, вошедшая в *Some Bizzare Album*, стала самой первой студийной работой Depeche Mode. Вскоре после этого группа записала сингл *Dreaming Of Me* для Mute. Здесь сработала та же формула: музыка Кларка и вокал Гаана, составляющие основу композиции, сочетались с мелодичными узорами Гора и его бэк-вокалом, который британский журнал *Sounds* с отсылкой к традиционным американским группам назвал «чем-то в духе парикмахерских квартетов». Именно это сочетание сделало песню первым скромным хитом Depeche Mode в феврале 1981 года.

Сначала сингл продавался медленно, затем все лучше и лучше и, наконец, через несколько недель достиг 57-го места в британских чартах. Это был не только выдающийся успех для независимого лейбла. Это означало присоединение Depeche Mode к вселенной поп-музыки.

В это время в жизни Гора, который по будням все еще оставался банковским клерком, стали появляться вещи, сбивающие его с толку. Например, наркотики. Кларк позже признается в регулярном употреблении спидов, которые «делают все, что с нами происходит, более захватывающим». Но Гор держался на расстоянии как от этих, так и от других меняющих сознание запрещенных веществ: «Я знал о наркотиках, но настроен был категорически против. Если я оказывался рядом с кем-то, кто принимал наркотики, то сразу уходил. Я не хотел иметь с этим ничего общего. Тогда это был для меня вопрос морали. Возможно, страх тоже сыграл свою роль». Осторожность Гора была заметна и в первых значительных интервью, которые теперь нередко приходилось давать участникам группы. Самое распространенное прилагательное, которое встречалось в описании его персоны, было «тихий». Однажды в июне 1981 года Depeche Mode давали большое интервью журналу *Sounds*. Где-то в

середине интервью Флетчер вдруг заметил, что Гор не сказал еще ни одного слова. Тогда Гор ответил: «Я оставляю это на потом, я все еще жду правильного вопроса».

Гор все еще не чувствовал себя полноправной частью этого поп-мира. В этом хаосе ему не хватало надежности. Попадание в британские чарты было, конечно же, приятной вещью. Но настоящую уверенность ему приносила регулярная зарплата в *NatWest*, тем более что попадание сингла в чарты его не озолотило. Кларк как автор песен получил долю от прибыли, а Гору и двум другим участникам группы досталось только 100 фунтов стерлингов, которые быстро ушли за барной стойкой в счет нескольких бутылок пива. Гору не хватало запала, даже когда Depeche Mode вернулись в студию в мае 1981 года, чтобы записать новые композиции для второго сингла. Его гораздо больше интересовали видеоигры, чем новые песни. Позже он и вовсе объявил себя «заядлым геймером» и «седьмым среди лучших игроков в мире». Шеф лейбла Миллер вспоминал потом, как Гор и Флетчер пришли в студию вечером прямо после работы, с пакетом из заведения быстрого питания: «Мартин спросил нас: “Я должен снова что-то играть сегодня? О’кей, погнались”. Он пришел и ровно за пять минут своей игрой буквально вдохнул жизнь в композиции. Было очевидно, что он очень музыкален.

Я помню, как он тогда стоял у своего синтезатора, держа в одной руке китайский фастфуд, а другой играя мелодию. Помоему, единственное, чего он тогда действительно хотел, так это спокойно поесть».

Для молодой группы, которая только-только начинает записывать свои первые песни, Depeche Mode уделяли поразительно мало внимания самому главному: песням. Оглядываясь назад, Гор признавался, что ему сложно было понять значение текстов Кларка: «Зачастую даже грамматика была загадкой, что уж говорить о смысле». Впрочем, Гор был бы последним, кого это интересовало. Тем не менее именно в это время он сам пишет песню, названием которой стала кодовая фраза японских летчиков, означавшая успех операции по нападению на американскую военно-морскую базу в Пёрл-Харборе. Это песня *Tora! Tora! Tora!*. И хотя в ней есть что-то таинственное, текст ее весьма прозрачен: «I had a nightmare only yesterday / You played a skeleton / You took my love then died that day / I played an American». Можно бы было предположить, что Гор хотел создать альтернативу довольно легкому синти-попу Кларка. Но сам автор видел это в ином свете. В 2001 году в интервью британскому музыкальному журналу *Uncut* Гор скажет: «Тогда я вообще не считал песни, которые писал, своими. Все, что

я пытался сделать как автор, – это приспособиться к тому, что в то время делал Винс».

Поразительное безразличие Гора к взлету Depeche Mode закончилось только тогда, когда группа выпустила второй сингл, *New Life*, в середине июня 1981 года. Песня поднялась до 11-го места в британских чартах – и Гора потихоньку осенило, что это гораздо больше, чем просто хобби. Тур-менеджер группы и их близкий друг Дэрил Бамонт вспоминает разговор между Гором и Миллером вскоре после того, как *New Life* едва не попала в священную десятку лучших: «Мартин спросил Дэниела: «Неужели нам и правда придется бросить работу?» И Дэниел ответил: «Да, думаю, впредь о вас есть кому позаботиться». Гор уволился, то же самое сделал и Флетчер. А уже в июле 1981 года молодежный музыкальный журнал *Smash Hits* в статье с обложки писал: «За последние несколько месяцев они отказались от всего, что мешало бы им в любое время оставаться Depeche Mode». Теперь Гор все чаще выходил на сцену в костюме и галстук. Преимущества были очевидны: не нужно было пересыпать нафталином свои старые деловые костюмы банковского служащего, а образ определенно был самым удачным за все время его поисков индивидуального стиля.

В том же месяце группа впервые стала гостем на *Top Of The Pops*, самом известном музыкальном телешоу Великобритании. Тогда это шоу было вовсе не детским цирком, а грандиозным событием. Здесь выступали все: The Beatles, Дэвид Боуи, Roxu Music. А теперь стоял Гор рядом со своим синтезатором и ужасно нервничал. «Помню, я не мог заснуть в ночь перед съемкой, – рассказывал он позже. – Сегодня это, наверное, кажется смешным, но тогда мы были очень молоды, а это было топовое шоу, на котором мы выросли». У Depeche Mode тогда были проблемы со сценическим перформансом. Гаан, будучи вокалистом, исполнял странные с сегодняшней точки зрения, но тогда модные танцы, а Гор стоял в стороне и не до конца понимал, что ему делать за своим синтезатором. Летом 1981 года он поделился с газетой *New Musical Express* одной интересной идеей, возникшей в самом начале: «Мы хотели проложить по сцене рельсы и встать на платформы, чтобы двигаться по рельсам из стороны в сторону, самим не совершая никаких движений».

После выхода двух синглов наконец пришло время первого альбома. Depeche Mode начали работу над ним в июне 1981 года, и не было никаких сомнений в том, что песни Гора *Big Muff* и *Tora! Tora! Tora!* найдут свое место на грампластинке. Группа играла их на концертах больше года, да и Кларк не возражал. На этой долгоиграющей пластинке также состоялся дебют Гора в

качестве вокалиста: в конце концов, группа все же решила сделать из изначально инструментальной *Any Second Now* вокальную композицию, и Гор взял на себя эту работу. В сентябре 1981 года предвестником пластинки вышел третий сингл группы *Just Can't Get Enough*. Depeche Mode впервые почувствовали встречный ветер. Некоторые критики сочли эту «пружинящую» поп-песню слишком банальной, даже детской. Тогда же появились и первые сомнения: так ли хорош чистый синти-поп. Похоже, авторы рок-н-рольных статей скучали в своих редакциях по гитарам. Все это сподвигло Гора в ноябре 1981 года четко обозначить свою позицию в беседе с журналом *Sounds*: «Рок-музыканты говорят, что невозможно выразить себя с помощью синтезатора. Они все обвиняют электронную музыку в “отсутствии души”. Но какой смысл вновь и вновь долбить по гитарам? В хеви-метал вообще все риффы почти одинаковые».

Осенью 1981 года альбом был закончен и получил название *Speak & Spell* по названию популярной электронной игрушки, синтезирующей речь. Теперь группе впервые предстояло заняться масштабной промоутерской работой: короткий тур по Европе, бесчисленные интервью и фотосессии. Depeche Mode передавали из рук в руки, и зачастую всех интересовала не столько их музыка и песни, сколько веянья моды и дух времени. Имидж группы изменился: из пионеров инновационного синти-попа они превратились в электронный балблгам-поп для подростков. *Just Can't Get Enough* заменила *Photographic* в качестве основного произведения. Изменения произошли и в структуре группы: пока Гор все больше и больше привыкал к образу жизни поп-музыканта, Кларк стремился уйти в тень. Движущая сила всего происходящего в эти месяцы была ему совершенно чужда. Ему не нравилось, что пресса так сильно персонифицирует группу. Он почувствовал, что успех и анонимность несовместимы. И его беспокоило, что остальные в той или иной степени плыли по течению: Гаан наслаждался вниманием публики, а Гор и Флетчер мирились со всем просто потому, что не любили бунтовать.

Кларк принял решение покинуть группу незадолго до выхода первого альбома. К тому моменту, как Depeche Mode после выхода *Speak & Spell* смогли вернуться к работе над новыми записям, они внезапно остались без автора песен. Без того, кто двигал группу с момента ее появления. Без человека, который обеспечил им возможность играть концерты и подписать контракт с фирмой звукозаписи. Для 99 процентов всех групп в истории рок- и поп-музыки такая потеря была бы фатальной. Но Depeche Mode решили двигаться дальше. И теперь все – и Гаан, и Флетчер, и даже босс Mute Миллер – возлагали свои надежды на человека,

который несколько недель назад во время записи своей музыки уплетал китайский фастфуд. А что же Гор? Он отреагировал в своем стиле: молча продолжил двигаться вместе с ними дальше. Просто потому, что говорить «нет» не в его правилах.

Наконец-то новые приключения

Панк привносит яркие краски в серую Англию семидесятых, а Мартин Гор извлекает из этого выгоду

Англичан сложно назвать оптимистичной нацией. Подчас они готовы сболтнуть лишнего, а иногда и зло подшутить. Люди, живущие между Ньюкаслем и Дувром, точно знают, что их страна отнюдь не самое благословенное место на земле. Одна погода здесь чего стоит. Англичане всегда найдут повод пожаловаться на Бога и на мир. Точно так же, как всегда найдут повод с кем-нибудь где-нибудь выпить. Однако в середине семидесятых настроения в Англии были особенно мрачные. Экономика застряла в рецессии. У власти находится лейбористская партия, а социал-демократы хотят снизить заработную плату, поскольку это единственный знакомый им способ решения проблем. Уровень безработицы стремится к показателям времен Второй мировой войны. Британский поп-журналист и панк-хроникер Джон Сэвидж 2 декабря 1975 года напишет в своем дневнике: «Пригород Лондона: стерильность, цинизм и скука на грани насилия. Зарождение ответной реакции ультраправых экстремистов. Да пошел к черту Лондон с его тупостью, англичане с их вечным нытьем и эта погода с ее холодом и мрачностью».

Здравствуй, грусть! Прекрасная Британия появилась только годы спустя. Бернард Самнер из New Order, детство которого прошло в Манчестере, говорил, что первое дерево он увидел только в девять лет. Неудивительно, ведь на промышленном севере даже серый кажется еще серее. В Англии середины семидесятых подростки хватались за гитару не от избытка жизненной энергии. Ими двигала скорее фрустрация и острая необходимость хоть как-то справиться со скукой. С точки зрения истории британской поп-музыки почти апокалиптическая середина семидесятых – второй по значимости период. Ему предшествовало британское вторжение шестидесятых с The Beatles и Rolling Stones. Однако после 1975 года эта музыка стала терять свои позиции. Старые бит-музыканты, которые не могли передать свое наследие последователям, потому как просто их не имели, с обрюзгшими животами и редющими волосами выступали на сценах небольших пабов.

Эта посредственная «игра на волынке» получила название паб-рок. Ни намек на инновации, ни стремления к бунту.

А что же британская молодежь? Она по-прежнему ходила в пабы, потому что в Англии просто не было другого места, чтобы

выпить. А уж в Базилдоне и подавно. В типичные питейные заведения этого небольшого городка тянуло и Мартина Гора. Как только появлялась возможность, он слушал непринужденную игру паб-рокеров, беззастенчиво грабивших привычный репертуар шестидесятых, и песни из музыкального автомата, непременно оказывавшегося поблизости. Ему нравилось то, что он слышал. Его симпатия к традиционной рок-музыке не позволяла ему ругать пабный мейнстрим за отсутствие вкуса. Его первая группа Norman & The Worms, по сути, и была немного усовершенствованным вариантом такого паб-рока. Чтобы хоть немного понять, как до Базилдона дошли истошные вопли Джона Сэвиджа, посылающего из Лондона всю британскую нацию к черту, нам придется ненадолго покинуть Гора.

Остановка номер один: Челси, Лондон. Здесь в стремлении предложить английской молодежи что-то поинтереснее динозавров прог-рока и паразитов паб-рока дизайнер и продюсер Малкольм Макларен создает группу Sex Pistols. Свои соображения по этому поводу он изложил в 1977 году музыкальному журналу *Sounds*: «Я хочу по-настоящему взволновать подростков, дать им группу, несущую хоть немного содержания и ценности. Я хочу наполнить их жизнь духом приключений и показать им, что они могут говорить то, что думают. Это единственная суть рок-н-ролла». Насчет содержания и ценности можно, конечно, долго спорить, а вот с духом приключений и уверенностью в себе Макларен попал в точку. Эпоха мрачных настроений в Англии порождает панк-рок – музыкальное направление, которое определило поп-культуру страны на многие годы. Sex Pistols предаются веселью, попирая все английские традиции. Анархисты, антимонархисты, антикапиталисты, антихристы – из всех английских святынь они не тронули разве что спорт: во всяком случае, песен Sex Pistols о ненависти к футболу, крикету или «Уимблдону» не существует.

Особенно любопытная молодежь Базилдона, конечно, не могла пропустить событий, происходящих на английской музыкальной сцене после Челси. Немногочисленные выступления Sex Pistols на телевидении стали чем-то легендарным. Начиная с 1976 года первые панк-рок-группы начали выступать в клубах в самом Базилдоне и его окрестностях. The Sex Pistols, The Damned, The Stranglers, The Clash, The Adverts, The Vibrators: каждую неделю – новое имя, каждую неделю – новый переполох и новое приключение.

Происходящее на сцене было прямо противоположно актуальным политическим событиям. На фоне неуверенного в себе лейбористского правительства, возглавляемого премьер-

министром Джеймсом Каллагэном, консерваторы все больше возлагали надежды на постепенно обретающую влияние Маргарет Тэтчер. Уже в 1976 году она получила прозвище «Железная леди». А к концу семидесятых любому, кто хоть немного разбирался в политике, стало очевидно, что в скором времени ждет Англию. Правда, дела обстояли паршиво и без Тэтчер. Особенно это касалось отсутствия перспектив у молодежи. Огромный государственный долг и режим строжайшей экономии сильно сказывались на молодых англичанах. Окончив школу, они вступали во взрослую жизнь без какой-либо поддержки со стороны государства и без идей, как жить дальше.

В этом шатком мире единственное, что оставалось, – хвататься за музыкальный инструмент. Панк-рокеры дали понять: не обязательно быть профессиональным музыкантом, чтобы играть, и даже более того – нежелательно. Прог-рок отталкивался от идеи, что музыканты должны быть прежде всего музыкантами, панк же провозгласил: раз группа считает, что играет музыку, – значит, это и есть музыка. Вот почему во второй половине семидесятых годов стали массово появляться новые группы. То же произошло и в Базилдоне. Винс Кларк (который в то время еще называл себя Винсом Мартином) был одним из таких молодых людей без перспектив. Кто знает, стал бы вообще Мартин Гор писать музыку, если бы этот Кларк смог сразу после школы устроиться на хорошую работу и построить карьеру. Но работы не было. Он был вынужден перебиваться мелкими подработками. И тогда не владеющий ни одним музыкальным инструментом, но воодушевленный панк-роком, он загорелся желанием стать музыкантом. Быть может, именно музыка стала его способом быть услышанным.

Вместо того чтобы пытаться соответствовать стандартам The Beatles или T-Rex, сталкиваясь во время репетиций с жестоким разочарованием, как это было принято до панк-взрыва, Кларк вместе с Энди Флетчером берут пример с новой группы The Cure, чей альбом *Three Imaginary Boys* произвел фурор в 1979 году. Вместе они создают группу No Romance In China. The Cure привлекли их не музыкальным мастерством, а наличием концепции и базовых принципов. Позже у Depeche Mode появится и свой главный принцип, он будет гласить: «одни синтезаторы». Конечно, с этой точки зрения Depeche Mode нельзя назвать последователями панк-рока, которые предпочитали гитары и вызывающее поведение электронным клавишным и отглаженным рубашкам. Однако нет сомнений, что панк-рок и дух семидесятых сильно повлияли на характер группы, в которой Гор позже стал автором песен. Так что ж, Depeche Mode в чистом виде дитя

восьмидесятых? Едва ли.

Не стоит заблуждаться: Depeche Mode никогда не были панк-группой. Прекрасной иллюстрацией тому может служить один курьезный случай, пересказанный Джонатаном Миллером в своей книге «Stripped: Depeche Mode» со слов участника базилдонских групп The Plan и French Look Роберта Марлоу: «Однажды вечером мы с Энди ехали в Лондон на концерт The Damned. Флетч был одет в железнодорожную униформу с пуговицами компании British Rail. В поезде мы познакомились с двумя девушками из Базилдона. И вдруг Флетчер говорит: “Роб, согласись, что вчера вечером в церкви была замечательная проповедь?” Только представьте: я курю сигарету по дороге на панк-рок-концерт и изо всех сил стараюсь выглядеть круто перед девчонками, а он болтает о церковных делах». Жаль, что с ними тогда не было Гора. Вот бы он посмеялся над своим приятелем Флетчем.

A broken frame

Как у Гора на руках оказалась курица, что он думает о своих первых песнях и почему его образ должен был подарить надежду занесенным снегами фермерам

К сожалению, происходящее за кулисами немецкой музыкально-абсурдной ТВ-передачи *Vapnapas* 27 апреля 1982 года не было никак задокументировано. Хотелось бы увидеть лица юных гостей из Англии в тот момент, когда их знакомили со сценарием. Студию собирались превратить в настоящий курятник: молодая парочка должна была развалиться на сцене, окруженная двумя дюжинами кур. При этом создатели шоу вовсе не планировали предоставить кур самим себе, чтобы они свободно разгуливали по студии и клевали зерно. Они должны были разместиться на руках у английских гостей. Как будто предвидя такое представление, *Depeche Mode* привезли с собой новую песню о любви. 27 апреля 1982 года Мартин Гор, словно дебютант на балу, облаченный в смокинг, с темно-синей бабочкой, немного неловко раскачивался из стороны в сторону под звуки *See You* в кельнской студии телеканала WDR. А на руках у него сидела курица. Чувство стыда и неловкости, которое он с товарищами испытал в те памятные три минуты, не канули в Лету и по сей день.

За пять месяцев до этого выступления в курятнике состоялся последний совместный с *Depeche Mode* выход Винса Кларка на сцену. Расставание музыкантов с лидером прошло на удивление спокойно, учитывая, что группу покидал не рядовой участник, а тот самый человек, который писал для нее песни и организовывал все концерты. Почему Кларк оставил группу в такой трудный период, который Гор позже назовет «темными временами», до сих пор до конца неясно. Сам Кларк утверждал, что его раздражала шумиха вокруг набирающей популярность группы. Однако у Гора были иные подозрения на этот счет. В частности, он говорил о расколе внутри группы: Кларк против всех. В подтверждение Гор вспоминал один случай на репетиции: «Однажды Винс пришел с двумя новыми песнями. Он сыграл их нам, а потом ненадолго отлучился куда-то. Мы переглянулись и сказали: “Мы не можем их сыграть, они ужасны”».

Когда Винс вернулся, мы сообщили ему, что песни нам не понравились. В ответ он сказал только: “О’кей”. Но, скорее всего, этот случай больно ударил по его самолюбию. Ведь это ужасно: ты приносишь на репетицию две новые песни, а твоя группа

заявляет, что отказывается их исполнять».

Сегодня Гор считает уход Винса из Depeche Mode подарком небес: «Если бы Винс остался, я бы вряд ли написал все то, что написал после его ухода. Я бы и дальше подгонял свои композиции под стиль Винса и давно бы уже затерялся в дебрях истории». В 1984 году Гор в одном из интервью на телевидении рассказывал, что об уходе Винса им стало известно за шесть месяцев. Так что это не было каким-то неприятным сюрпризом. Кларк намеревался отдать Depeche Mode синти-балладу *Only You*, которая позже стала хитом нового его проекта Yazoo, однако остальные участники группы не захотели ее исполнять. Обстоятельства так и намекали, что группе пора было начинать творить с чистого листа. То, что теперь автором песен станет Гор, не вызывало никаких сомнений. «Я был единственным претендентом на эту роль. Больше было просто некому, потому как Дейв песни не писал», – скажет Гор много лет спустя. Сам же он писал песни с 14 лет. Кое-что из сочиненных им композиций он исполнял в группе Norman & The Worms, но были и те, что он никогда никому не показывал. Винс Кларк давно подозревал, что Мартин не просто светловолосый тихоня, увлеченно наигрывающий красивые мелодии. Как однажды он сказал о Горе одному молодежному журналу: «Он – гений, просто не догадывается об этом».

И вот, наконец, пришло время, когда потребовалась вся его гениальность. Времена, когда Гор и Флетчер говорили друг о друге как о двух ленивых обывателях, навсегда ушли в прошлое. Теперь они должны были доказать обществу, своей звукозаписывающей компании и себе самим, что способны справиться без Кларка. И они принялись за дело. Первым шагом на этом пути был новый сингл, написанный Гором, который предстояло сыграть без Кларка. Работа над ним привела к обострению отношений с шефом Mute Records Дэниелом Миллером. Для любой группы выпуск сингла после выхода успешной дебютной пластинки – сложная задача. Для Depeche Mode после ухода Кларка эта задача стала еще сложнее. Выбор пал на песню *See You*, которую Гор написал несколько лет назад и исполнял под акустическую гитару. У нее было одно существенное преимущество: она не оставляла никаких сомнений в том, что у нового автора был свой собственный стиль и что он вовсе не пытался подражать предыдущим хитам, попавшим в музыкальные чарты.

Писать песни в стиле Кларка было абсолютно бесперспективно. И это касалось не только музыки, но и текстов. «Винса интересовала прежде всего рифма. Смысл слов был для

него второстепенен. Для меня же было важно и то, что значат мои слова. Если в какой-то песне мне нравится музыка, но не нравится текст, я ее больше не слушаю», – говорил Гор в большом интервью для журнала *New Sounds, New Styles* весной 1982 года. Журналист Майк Штанд попросил Гора привести пример удачного текста, и Гор процитировал свой любимый отрывок из песни See You: «Well I know five years is a long time / And that times change / But I think that you'll find / People are basically the same». Отрывок не впечатлил Майка Штанда, и он поинтересовался у Мартина, что он нашел в этих строчках. На что Гор неожиданно самоуверенно ответил: «Они хорошие. Серьезные, но при этом очень теплые. Мне они нравятся, потому что такие слова редко встречаются в песнях. Такие вещи люди обычно просто говорят друг другу». Гор отказался подробнее рассказать об истории, которая легла в основу песни, сославшись на то, что это очень личная история и что она произошла всего три года назад. Судя по яркой метафоре, с помощью которой Штанд представил Гора своим читателям, музыкант, похоже, произвел на него хорошее впечатление. «Тепло, которое излучает его улыбка, может подарить надежду даже фермерам. Кажется, его хватит, чтобы растопить снег на их занесенных снегом фермах и спасти их стада», – написал журналист.

После выхода *See You* для Depeche Mode начался очень напряженный период. Сингл необходимо было рекламировать. При этом в геометрической прогрессии росло и желание прессы узнать о Depeche Mode что-то новенькое. Журналисты спрашивали Гора обо всем, даже о том, что, как ему казалось, никого не может интересовать. Например, о том, как живет в Базилдоне. Или о том, нравилось ли ему работать в банке. «Прошлым летом мы могли спокойно спланировать что-то за неделю. Сейчас мне становится страшно, когда я заглядываю в наш органайзер: там все расписано на шесть месяцев вперед», – говорил Гор журналу *New Sounds, New Styles*. В начале 1982 года он вдруг понял: он не просто бросил старую работу – он устроился на новую, да еще и с полной занятостью. Отныне он был поп-звездой. За эти недели Гор изменился. Прежний образ музыканта, который между ужином и несколькими бокалами пива брал пару нот на синтезаторе, утратил свою актуальность.

Чем глубже он вместе с Depeche Mode погружался в океан поп-музыки, тем сильнее менялась его личность. В 1985 году он сам подытожил эти изменения в интервью журналу № 1: «Это как две картинки – до и после. Раньше я был спокоен, погружен в себя. И моя совесть была спокойна. Я был точно таким же длинноволосым хиппи, как и многие другие. А потом вдруг

оказалось, что я умею делать что-то такое, что нравится людям». Перевоспитание Мартина шло постепенно, даже осторожно. Это было особенно заметно на фоне Гаана, который очень быстро сжился с ролью востребованной поп-звезды и чувствовал себя в этом амплуа как нельзя комфортнее. В интервью одному бельгийскому журналу Гор говорил: «Я думаю, что это было во многом связано с моей прошлой работой в банке. В то время я был очень молод, и мои коллеги обращались со мной довольно сурово». Вместо того чтобы примкнуть к какому-либо лагерю или выставить себя на всеобщее обозрение, Мартин предпочитал вообще ничего не делать. А теперь он стал востребованным, его песни нужны были всем: группе, СМИ и постоянно увеличивающейся армии поклонников.

Перед первым появлением на сцене обновленным Depeche Mode необходимо было подумать о том, кто заменит покинувшего их Винса Кларка. Ведь все аранжировки были рассчитаны именно на три синтезатора. Группа разместила небольшое объявление в музыкальной газете. По этому объявлению и пришел на прослушивание Алан Уайлдер, талантливый музыкант из Лондона, для которого не представляло никакого труда сыграть любую из партий Кларка. Поначалу его не считали полноценным участником группы – Алан был кем-то вроде приглашенного музыканта, и эта неопределенная роль его очень нервировала, а потом и вовсе разочаровала. Тем не менее Гор и Гаан хотели четко дать понять миру: «Дейв, Мартин и Энди продолжают работать втроем». Именно это и прозвучало в официальном заявлении группы в январе 1982 года. Уайлдер же заменял Кларка только на живых концертных выступлениях.

У такой позиции был определенный мотив. Члены группы опасались, что пресса может расценить столь поспешное появление профессионального музыканта в основном составе как следствие острой необходимости. Гор же хотел всячески этого избежать. Он не только принял свою новую роль, но и отстоял свои интересы. Интересно отметить, что перемены произошли не только в составе самой группы. Пока Кларк занимал свое место за синтезатором, его подруга Деб Данахей была членом и организатором молодежного фан-клуба группы, а подруга Гора Энн Суинделл продавала рекламную продукцию: от постеров до маек. После ухода Кларка Деб покинула фан-клуб, и ее заменила Суинделл, которая к тому моменту только закончила школу. Совместно с партнершей Гаана Джоэнн Фокс она взяла бразды правления фан-клубом в свои руки и, начиная с 1982 года, стала издавать информационный бюллетень *Depeche Mode Info Service* из дома своих родителей.

Однажды Энн Суинделл даже посчастливилось попасть в кадр. В видеоклипе на песню *See You* она сыграла ту самую загадочную девушку, которую повсюду высматривал Гаан. В процессе поисков ему постоянно попадались на глаза то Гор, то Флетчер, игравшие в образе кассиров на кассовых аппаратах, словно на синтезаторах. Девушку он в конце концов отыскал на кассе в супермаркете, покупая новый сингл *See You*. Этот короткий и кажущийся сегодня абсурдным ролик был снят известным режиссером Джулианом Темплом, который после документального фильма о Sex Pistols «*Rock and Roll Swindle*» считался признанным мастером своего дела. Несмотря на все его заслуги, это видео, как и несколько последующих, не удовлетворило Гора: всего три года спустя промоклипы казались ему глупыми. Группа относилась к этим роликам с иронией. «Такого в кинематографе еще точно не было», – говорили они. В первом вышедшем сборнике видео под названием *Some Great Videos* для *See You* места не нашлось.

За пять недель клип *See You*, выпущенный 29 января 1982 года, добрался в британских чартах до шестого места. Ни одна из песен Кларка до сих пор не достигала таких высот. Этот успех укрепил уверенность Гора в собственных силах. Ведь если ему удалось сделать хит из песни, написанной еще в конце семидесятых, чего же он может добиться, если напишет новую? Настроение у Depeche Mode менялось с невероятной скоростью. Вспоминая о том времени, Гор говорил: «В целом мы всегда были пессимистично настроены. Но тогда на какое-то мгновение мы ощутили себя почти неуязвимыми». Пройдет немало времени, прежде чем на Гора будут смотреть как на обладателя «антенны», постоянно улавливающей ожидания целой армии фанатов. Но в тот момент, окрыленные успехом *See You* и количеством проданных билетов на небольшой тур по музыкальным клубам, Depeche Mode и Мартин Гор допустили промах: они выпустили сингл *The Meaning Of Love*.

«Нам действительно казалось, что песня будет иметь успех», – вспоминал Гор. Сейчас он прекрасно понимает, что этой композиции, написанной в начале 1982 года, не хватало потенциала. Британский журнал *Sounds* разнес ее в пух и прах, заявив, что мелодическая линия нового сингла точь-в-точь повторяет мелодику всех прошлых хитов. И хотя эти слова журналистов были преувеличением, *The Meaning Of Love* сильно разочаровала всех, кто ожидал от Depeche Mode дальнейшего развития. И лучшим подтверждением этого стали британские чарты, в которых сингл не попал даже в топ десять. «Тогда мы впервые поняли, что никто не застрахован от неудач», –

вспоминал Гор. Авантюренность проекта отразилась и в решении записать расширенную версию трека. Для *Fairly Odd Mix* Depeche Mode разбили песню на куски и, перемешав, снова собрали в единое целое. Сейчас при должном старании в этом треке, наверное, можно увидеть предтечу техно, однако тогда студийная выходка всполошила как фанатов, так и критиков, притом что эти стороны возлагали на группу совершенно противоположные ожидания.

Журналисты с самых первых дней существования группы ожидали, что Depeche Mode станут новым электронным «голосом» постпанка. Что же касается фанатов, то тут важно помнить, что их всех отличало одно общее качество – они были очень молоды. Армия поклонников Depeche Mode постоянно росла: все новые и новые тинейджеры с огромным удовольствием вливались в пестрый современный мир поп-музыки восьмидесятых. В Англии они читали *Smash Hits* и смотрели *Top Of The Pops*, в Германии – листали *Bravo* и смотрели *Bananas*. Этих юных поклонников никак нельзя было сбрасывать со счетов, ведь именно они были аудиторией, которая раскупала синглы. Малькольм Макларен, давая интервью в зените славы своего проекта Sex Pistols, прямо сказал, что именно дети «приносят основные бабки», а вовсе не скупые студенты без музыкального вкуса. «Мы были настолько молоды и глупы, что нас устраивало все, что нам предлагали, – говорил Гор. – Мы много спорили. Но если в споре звучало веское: “Эй, это же увидят миллионы людей!”, наш ответ всегда оставался неизменным: “О’кей, давайте сделаем это”».

Именно этим объяснялось сомнительное как с точки зрения перспектив, так и сточки зрения значимости выступление в курятнике на программе *Bananas*. Впрочем, это был далеко не единственный момент, который Гор предпочел бы навсегда вычеркнуть и из виртуального пространства, и из памяти. К точно таким же «сомнительным» выступлениям можно отнести и участие Depeche Mode в 1982 году в вечернем шоу *WWF Club* на телеканале *WDR*, где Depeche Mode исполнили песню *The Meaning Of Love* перед мирно ужинающей немецкой публикой.

Сцена в студии была рассчитана на сольного исполнителя, поэтому для Энди Флетчера места не хватило. Ему пришлось играть сидя перед сценой. В этом положении он походил на сконфуженного зрителя, который никак не может найти свое место, а уж точно не на участника группы. Замечательна и фраза, которую ведущий передачи Юрген произнес прямо перед выступлением английских гостей: «Ну, теперь у меня брюки мокрые». Не менее легендарна и фотосессия для журнала *Smash Hits* в лондонском центре для игры в крикет, где группу ждал

знаменитый спортсмен Альф Говер. На фото – ни намек на музыку, только участники группы, экипированные для игры в крикет вплоть до защитных щитков.

Директор французского филиала Mute позже говорил, что тогда, в первой половине 1982 года, Гор еще просто «не созрел» как личность. Подтверждают это предположение и фотографии того времени, на которых запечатлено лицо молодого автора песен с едва заметным пушком на подбородке. Между тем внутри у Гора кипела напряженная работа над собой. В то время как Дейв Гаан обижался на негативные отзывы в прессе, Гор очень здраво оценивал ситуацию: «У нас не может быть претензий к журналистам за то, что они не проявили к нам достаточного внимания. Журналов для молодежи, таких как, например, *Smash Hits*, очень много. И о нас писали в каждом из них». В это же время у Гора появляется оптимистичный план: переориентировать музыкальную направленность группы так, чтобы не отпугнуть фанатов подросткового возраста, приносивших группе основной доход. В одном из интервью журналу *The Face* он говорил: «Мы – не что иное, как поп-группа для подростков, и именно это создает нам отличные условия для музыкальных экспериментов. Мы можем познакомить наших молодых поклонников с музыкой, которую они при других обстоятельствах просто не стали бы слушать».

Эксперименты по созданию новой музыки, которая казалась Гору серьезной и далеко не такой безобидной, как их предыдущие работы, давались группе тяжело. «Мы хотели все изменить, но у нас ничего не получалось, – говорил Гор в середине 1982 года. – Нам хотелось записать что-то жуткое на стороне Б. Мы начали с басовой линии и быстрых ударных почти в стиле DAF. И когда нам показалось, что трек вышел достаточно безобразным и отталкивающим, мы решили завершить его ударом в гонг». Однако именно в период подготовки к записи второго альбома Гор как автор песен интенсивно работал над своим собственным стилем. «С тех пор, как я по-настоящему взялся за написание песен, мой музыкальный стиль сильно изменился», – рассказывал он журналу *Look In*.

На распространенный вопрос о том, что для него важнее, музыка или текст, он обычно отвечал неопределенно: «Иногда слова, иногда мелодия, а иногда – и все вместе». Одно было очевидно: творить Гор мог только в одиночестве. «Многие мои идеи приносят с собой болезненные чувства. Поэтому я должен быть один, когда они приходят ко мне». Запись второй пластинки началась в июле 1982 года и велась без участия Алана Уайлдера, которого по-прежнему приглашали только на живые концерты и

телевизионные выступления. А в студии три основных участника мучались над дилеммой: будет ли Depeche Mode и дальше писать простенькие поп-песенки с текстами в духе *The Meaning Of Love* или пришло время двигаться в более серьезном направлении? Гор уже положил начало этим изменениям и заручился яркой поддержкой Гаана, любившего большие концерты и захваченного идеей выпускать один успешный сингл за другим. «Мартин пишет не так как Винс. Винс пишет рядовые вещи, а Мартин – нет. Мы выбрали Мартина автором песен, потому что нам нравится то, что он делает», – говорил Гаан вскоре после альбомной сессии. Когда группа меняет направление, всегда находится та композиция, которая точно отражает эту перемену. У Depeche Mode такой композицией стал шестой сингл – *Leave In Silence*. Позже именно этот трек стал первым в альбоме.

В сравнении с предыдущими песнями группы, эта композиция была более цельной и мрачной. Все – от хора во вступлении до циклической структуры – было непривычно сложно для обычной поп-песни. О том, что Гору удалось создать что-то действительно новое, свидетельствуют записи ранних концертов. Обычно тинейджеры в зрительных залах просто танцевали без остановки. Однако когда звучала эта песня, публика замирала, прислушиваясь к происходящему на сцене, а потом, сразу после паузы перед многоголосым завершением припева, начинала пронзительно визжать. Гор сам поделился этим наблюдением в интервью *Record Mirror*: «Эта песня позволила нам отойти от танцевальной музыки. Не в том смысле, что под эту музыку нельзя танцевать. Просто мне кажется, что нынешние чарты слишком сильно заиклены именно на танцевальных композициях». Кстати, несмотря на то что Гор совершенно осознанно позиционировал себя главным генератором идей в группе, автор статьи, в которую вошло это интервью, описал его довольно непочтительно как «малого с копной светлых волос, который пишет песни для Depeche Mode».

Сингл *Leave In Silence* так и не сумел пробиться в британский топ десять, а музыкальный критик Пол Уэллер и вовсе утверждал, что даже автомобильная выхлопная труба издает звуки намного мелодичнее этой песни. Однако настроение после выпуска *Leave In Silence* было гораздо лучше, чем после выхода *The Meaning Of Love*. Уже тогда было понятно, что эта песня нечто большее, чем просто модная безделушка. Смысловая нагрузка тоже выгодно отличала песню от наивного, клишированного текста предыдущего сингла, рассказывающего о «молодом оболтусе, который не знает, что такое любовь». Притом что Гору еще ни разу не приходилось переживать разрыв, ему удалось написать

удивительно зрелые строки о том, как уходит любовь, оставляя после себя тишину. Сейчас он говорит: «Я всегда с удовольствием вспоминаю *Lieave In Silence*. Для нас эта песня стала переломным моментом. Мы почувствовали, что это был именно тот путь, по которому нам следовало идти дальше».

Несмотря на высокую оценку *Leave In Silence*, альбом, который она открывает, Горю не особенно нравится. Для него *A Broken Frame* стала своеобразным символом творческой разобщенности. «Я никогда не воспринимал эту пластинку как единое целое. Некоторые из вошедших туда песен я написал еще в 16, и в студии мы только пытались изобрести для них новое электронное звучание. Некоторые песни я написал прямо во время студийной работы. Мне кажется, *A Broken Frame* – самый слабый наш альбом». Принять отчаянно смелое решение и использовать только новые, более серьезные композиции группе не давала прежде всего нехватка времени и отчасти нехватка мужества. У Мартина пока не получалось полностью избавиться от влияния Кларка: «Нужно было делать все быстро. И я вдруг подумал, что нам неплохо было бы записать несколько поп-песен, ведь именно из них состояла пластинка *Speak & Spell*». Все свои песни Гор показывал группе, как правило, в очень сыром виде. Обычно он наигрывал на синтезаторе мелодию, отбивая ритм ногой. Дорабатывать материал вместе с Гааном и Флетчером приходилось в студии, то и дело посматривая на часы. Каждый час студийной работы стоил очень дорого. А звукозаписывающая фирма, с которой у Depeche Mode был заключен контракт, не могла себе позволить не обращать внимания на расходы.

О смысле своих стихов Гор не рассказывал даже коллегам по группе. Слова его новых песен как нельзя лучше передавали гнетущее настроение того периода. Строки таких композиций, как *Satellite* и *The Sun & The Rainfall*, проникнуты тоской расставания, разочарованием и ожиданием перемен. Более конкретной интерпретации этих текстов Гор не дал.

«Мы понятия не имеем, что он имел в виду, он нам об этом не рассказывает», – ответили Флетчер и Гаан на вопрос журналиста о том, что подразумевал Мартин под словами песни *Monument*: «*My monument / It feil down / Work all of my days / For this kind of praise / It feil down*». Сам Гор тоже отказался пролить на них свет: «Это слишком прямой вопрос. Я не считаю нужным объяснять значение моих песен». Нам мало известно о событиях, которые тогда вдохновляли его тексты. В одном из интервью он говорил: «Я пишу обо всем, что реально происходит, и лишь слегка преувеличиваю».

Когда в сентябре 1982 года работа над *A Broken Frame* была

закончена и альбом увидел свет, Гор испытал облегчение по двум причинам. Во-первых, ему удалось собрать достаточное количество песен. Во-вторых, он положил начало «освобождению» от влияния Кларка, причем без посторонней помощи. Последнее было для него особенно важно. Несмотря на то что Алан Уайлдер почти не принимал участия в записи второго студийного альбома Depeche Mode, поводов не включать его в основной состав больше не было. И в октябрьском выпуске информационного бюллетеня Depeche Mode *Info Service* Энн Суинделл написала: «Алан Уайлдер теперь является постоянным участником группы». Так их снова стало четверо.

Они не потеют

Мартин Гор и синти-поп начала восьмидесятых

Искусный пианист задействует все десять пальцев, профессиональный гитарист – полудюжину, а барабанщик – и руки, и ноги. Рок-н-ролл – тяжелое ремесло. Хочешь играть – придется хорошенько попотеть. Тот, кто играет в группе, должен быть готов к физической нагрузке. Внимание публики придется завоевывать, что называется, в поте лица. Во всяком случае, так было с прогрессивными командами семидесятых, которые в доказательство своего мастерства на бешеных скоростях исполняли композиции одну длинней другой. Было так и с теми, кто поставил цель во что бы то ни стало столкнуть этих динозавров рока со сцены. Панки предпочитали выходить на сцену сразу полуголыми, чтобы терзать инструменты и зажигать толпу, не отвлекаясь на раздевания. Их публика прыгала и исполняла хаотичные слэм-движения под забойные ритмы, потя так, что пот капал даже с потолка. Иными словами, и рок-, и поп-музыка, что испытанная временем, что новаторская, требовала самого серьезного физического напряжения.

И тут появился синти-поп. Музыканты с синтезаторами не очень-то потели. Для игры им достаточно было одного пальца. Чистая культура синти-попа лишила музыку телесности. Ее последователи стирали границы гендерной принадлежности и пели о технике, а не о любви. Они сами заявляли, что за ними будущее, потому не имели ничего против, когда СМИ окрестили их футуристами. Великим пионером этой волны стала немецкая группа Kraftwerk. В середине семидесятых вдали от точек сосредоточения поп-культуры эти дюссельдорфские парни создали команду, которая играла без малейшего намека на физическую нагрузку. Участники группы и не позиционировали себя как музыкантов. «Мы не потеем. Не делаем грязной работы. Мы больше похожи на компьютерных программистов», – говорил один из основателей Kraftwerk Ральф Хюттер. Для молодых британцев, которые хотели раз и навсегда покончить с паб-роком, заполонившим остров, эти слова прозвучали многообещающе. Синти-поп дал им возможность играть музыку, игнорируя какие-либо клише.

Сама идея о необязательности физической активности во время выступления давала шанс играть и застенчивым ребятам. Мартин Гор воспользовался этим шансом. Хотя позже он переосмыслит идеи Kraftwerk и все-таки начнет демонстрировать

на сцене собственное тело, правда, уже не так, как это было принято у рокеров.

А пока Depeche Mode искали свой стиль в Базилдоне, в Британии стали появляться и другие последователи синти-попа, впоследствии заложившие фундамент этого направления. Одним из важных основоположников электронной музыки стал уроженец Лондона Гэри Ньюман. Впрочем, его приход в синти-поп кажется случайным стечением обстоятельств. Случилось это вот как. Ньюман планировал вместе с Tubeway Army выпустить пластинку в глэм-рок-стиле Дэвида Боуи и однажды во время очередной студийной сессии наткнулся на синтезатор, случайно оставленный другой группой. Хотя он не имел ни малейшего представления о возможностях синтезатора, удержаться и не попробовать не мог. Жесткие, слегка искаженные звуки, которые Ньюман извлек из инструмента, вызвали у него в голове целую цепочку ассоциаций. Ему пришло в голову, что звук его расстроенной гитары никогда не был таким мощным и насыщенным. После этого случая он, поддаваясь интуиции, полностью переделал уже почти законченную первую пластинку Tubeway Army. «Я всего лишь гитарист, играющий на синтезаторе, – говорил он. – Я переделываю панковские песни в электронные». Впрочем, дебютная пластинка Tubeway Army объединяла в себе два музыкальных стиля: глэм-рок и электро-поп. И только третий альбом, *The Pleasure Principle*, на этот раз выпущенный Гэри Ньюманом под собственным именем, заложил основу для возникновения волны синти-попа.

Новой получилась не только музыкальная составляющая альбома, но и текстовая. Так, например, песня *M. E.* Ньюмана была написана от лица машины, которая осталась единственным работающим механизмом на земле, где умерло все живое. Мрачные картинки безрадостного будущего Ньюман противопоставлял чересчур реалистичной, навязчивой новой волне, зародившейся в Северной Англии, к которой прежде всего принадлежала группа Joy Division во главе с харизматичным, подчеркнуто мужественным фронтменом Йеном Кертисом.

Чуть позже бывший вокалист Ultravox Джон Фокс выпустил свой первый сольный альбом *Metamatic*, чем поднял планку электронной музыки еще выше. Альбом вышел в свет в 1980 году, и в него вошли такие песни, как *A New Kind Of A Man* и *He's a Liquid*. Спустя три года Depeche Mode встретятся с Фоксом, записывая некоторые композиции своего нового альбома *Construction Time Again* в его музыкальной студии в Лондоне, и, несомненно, получат ценный опыт во время этой встречи.

Нет никаких сомнений в том, что альбом *Metamatic* был

значимой вехой синти-волны. Впереди были лучшие альбомы Japan, проекта Дэвида Силвиана: *Gentlemen Take Polaroids* и *Tin Drum*. Правда, далеко не все, кого вдохновил Гэри Ньюман, достигли таких высот.

В то время в тени самого что ни на есть настоящего футуриста Джона Фокса стало появляться множество британских групп, «вооруженных» синтезаторами. Этому способствовали два фактора. Во-первых, эти в прошлом очень дорогие музыкальные инструменты теперь стали стоить дешевле гитары с усилителем. Во-вторых, сама идея группы без гитары и без ударных стала модной, она захватывала умы, суля легкую карьеру и быструю популярность. Звучит не очень. Однако стоит заметить, что самые ранние пластинки таких классических представителей электроники, как Томас Долби, *Soft Cell*, *Tears For Fears*, *Heaven 17*, *Orchestral Manoeuvres In The Dark*, *Eurythmics* или *The Human League*, были на порядок лучше всего того, что появилось позже, когда к середине восьмидесятых электро-поп вошел в мейнстрим.

Среди множества новых групп *Depeche Mode* с самого начала стояли особняком. Мартин Гор попал в группу из-за своего синтезатора, который Винсу Кларку до смерти хотелось заполучить для быстрого привлечения публики. Это был не более чем прагматичный расчет. При этом Гор не был футуристом. На него оказал влияние прежде всего классический американский рок-н-ролл. Особого желания экспериментировать с электронной музыкой у него не было: Гор месяцами играл на синтезаторе, даже не подозревая, что из его инструмента можно извлекать не только стандартные звуки. Когда Гор, наконец, стал автором песен *Depeche Mode*, он продолжил писать песни под гитару, после аранжируя их для синтезатора совместно с действующим саунд-продюсером, а позже – с Аланом Уайлдером. Тот факт, что это остается неизменным до конца восьмидесятых, можно объяснить прежде всего антипатией Гора к вычурности классического рок-н-ролла.

В 1982 году волна синти-попа достигла своего апогея. Электронные группы заполнили все чарты. Британский музыкальный профсоюз даже потребовал ограничить применение синтезаторов в звукозаписывающих студиях, так как эти инструменты, по их мнению, могли оставить профессиональных музыкантов без работы. Борьба с электронной музыкой началась повсеместно. Группы, исполнявшие тяжелый психоделический рок, такие как *Echo & The Bunnymen*, говорили, что все эти детишки, играющие на синтезаторах, попросту бездарны. Панк-группа *The Undertones* записала песню *My Perfect Cousin*, героем которой стал чрезвычайно поверхностный синти-поп-музыкант.

Характеристика «позеры» была еще безобидной на фоне по-настоящему оскорбительного определения «художественные педики». В это время в редакциях музыкальных журналов величественно восседали хиппи из «старой гвардии», которые упорно настраивали всех вокруг против электронной музыки. Триумфальное шествие синти-попа казалось им знамением, предвещавшим гибель всего Запада.

Противостояние закончилось тем, что настоящие новаторы электронной музыки вовремя покинули авангард, так что теперь такие группы как Soft Cell или The Human League активно ратовали за то, что будущее – только за реальными струнниками и духовиками. Depeche Mode же оставались верны своей основной идее: ничего, кроме синтезаторов. В 1983 году эпоха синти-попа закончилась, и музыканты из Depeche Mode вдруг обнаружили, что в этом направлении они остались совершенно одни. Мартину Гору это очень понравилось. Он упрямо делал свое дело – и его упрямство было вознаграждено.

Construction Time Again

Что возит в своем чемодане книголюб Гор, как его бывшая реагировала на обнаженное тело в кадре и почему легендарный итальянский телеведущий Майк Бонджорно на мгновение потерял из-за Гора дар речи

Британец Джон Бэйн, взявший в начале восьмидесятых псевдоним Attila The Stockbroker, начал свою поэтическую карьеру со злых стихов, проникнутых духом панка. Одним из героев его стихотворений стал Нигель – бледный парень, одевающийся в C&A и слушающий Depeche Mode. *Nigel Wants To Go & See Depeche Mode* – гласило название короткого текста. Брызжа во все стороны ядом и желчью, Attila The Stockbroker охарактеризовал их музыку, чрезвычайно нелюбимую в панк-среде, как «простенькую и незамысловатую». Он умышленно исковеркал название группы, превратив его в «Depechaу». Кстати, именно таким изначально Гаан и задумывал название. Короткие стихотворные истории Аттилы – лучшее доказательство того, что репутация Depeche Mode как в андеграундной среде, так и у общепризнанных критиков в начале 1983 года была все еще скверной. Группу по-прежнему не воспринимали всерьез.

Отношение Мартина Гора к общественному мнению в ту пору было неоднозначным. Он по-прежнему не видел никаких причин искать популярности на сцене и среди представителей околосценической прессы. В многочисленных интервью, которые группа дала по случаю выхода *A Broken Frame*, он отказывался давать какие бы то ни было пояснения к своим текстам и предоставлял возможность отвечать на все вопросы Дейву Гаану, Энди Флетчеру и Алану Уайлдеру, который к тому моменту стал полноценным участником группы. Парни много и с удовольствием болтали на разные темы, потому, наверное, интервью этого периода и кажутся немного бестолковыми: пара курьезных случаев, поверхностные оценки и ничего особо содержательного. Кроме того, было не совсем понятно, в каком направлении Depeche Mode будет двигаться дальше. В одном из интервью *Record Mirror* Мартин Гор так оценивал положение группы: «В последнее время дела с прессой идут из рук вон плохо. Это ожидаемо. Меня это не удивляет, только немного раздражает: то мы нравились огромному количеству людей, то вдруг перестали. Совсем недавно мы, вроде, неплохо справлялись, а теперь вдруг все делаем неправильно».

А ведь после *A Broken Frame* было очень нужно сделать что-то

правильное. Написать музыку, которая станет символом дальнейшего развития группы, ошастливит фанатов и выбьет у скептиков почву из-под ног. Группе нужен был новый сингл. И 31 января 1983 года появилась песня *Get The Balance Right!*. Менеджмент студии Mute поставил перед Мартином Гором задачу написать абсолютно новую песню. И Гор был вынужден в сжатые сроки создать и отшлифовать новый трек. Позже он вспоминал, что в тот момент впервые почувствовал давление и испытал от этого дискомфорт: от него требовали хит, а у него не было ни одной идеи для его создания. Песня *Get The Balance Right!* была незамысловатой и трогательной композицией. Единственной, которую Гор успел написать после выхода *A Broken Frame*. Ни группа, ни ее окружение не испытывали к ней особой симпатии. Кроме того, не обошлась без приключений и запись: в студии Blackwing, где Depeche Mode были постоянными клиентами со времен *Speak & Spell*, и без того сложная совместная работа людей и техники вышла из привычной колеи.

Владелец студии продюсер Эрик Рэдклифф с того момента, как электро-поп стал набирать обороты, регулярно закупал новое техническое оборудование. В конце 1983 года в студию на юго-востоке Лондона была завезена первая цифровая аппаратура. Рэдклифф и Миллер, который по старой традиции присутствовал на студийных сессиях Depeche Mode как консультант, сопродюсер и, разумеется, самый что ни на есть доброжелательный ревизор, проверяли новую технику. Гор тогда еще точно не знал, какую именно роль он должен исполнять, будучи и автором песен, и музыкантом. Кроме того, участники группы должны были перераспределить роли, так как в студийной записи *Get The Balance Right!* принимал участие Алан Уайлдер. Новичок точно был не худшим музыкантом в четверке. И Гор об этом знал. Когда Уайлдер предложил ему совместно поработать над новыми композициями, структура группы пошатнулась. Гор впервые изменил своему жесткому принципу работать над новыми песнями в одиночестве. Скорее всего, из-за своих проблем со словом «нет», а не из-за желания поэкспериментировать. В результате этого сотрудничества появилась полная контрастов композиция *The Great Outdoors!*, то беспокойная, то убаюкивающая, как колыбельная. По словам Уайлдера, это была первая и единственная его совместная работа с Мартином Гором.

Всю глубину неприятия Гором такого непривычного для него творческого сотрудничества Уайлдер понял немного позже в ходе одной из дискуссий: нет, Гор ничего не имел против того, чтобы Алан приносил свои песни, но работа в паре вовсе не была для него идеалом их будущих взаимоотношений. Поэтому

непримечательная с точки зрения композиторского мастерства, вышедшая на стороне Б *The Great Outdoors!* поставила точку на будущем сотрудничестве двух самых лучших музыкантов группы. Сингл *Get The Balance Right!*, между прочим, оказался связан с двумя неожиданностями. Первая состояла в том, что это был первый текст, в котором Гор не выражал своих внутренних переживаний и не предавался рефлексии. Само наличие восклицательного знака в названии указывало на то, что это – песня-призыв, песня-требование. Или, если сказать точнее, целый ряд требований. «Understand! Learn to demand! Compromise! And sometimes lie!» – гласит первая строка песни. И далее: «When you reach the top / Get ready to drop / Prepare yourself for the fall / You're gonna fall / It's almost predictable». Можно предположить, что эти строки обращены не только к молодым поклонникам группы, ищущим себя в этой жизни, но и к самим участникам группы. Хотя Гор, конечно, никогда этого напрямую не подтверждал.

Другая неожиданность заключалась в том, что музыка *Get The Balance Right!* открыла для Depeche Mode новые двери. В то время обязательной была макси-версия *Combination Mix* длительностью почти восемь минут. Группа корпела над ней без особого энтузиазма и особенно не утруждала себя изобретением чего-то нового. Трек делали, потому что так было нужно. Как позже вспоминал Гор: «Мы знали, что должны это сделать». Возможно, работа принесла бы им больше удовольствия, если бы не ощущение необходимости. Некоторое время спустя макси-сингл появился в популярных музыкальных магазинах Детройта и Чикаго, причем американские диджеи понятия не имели, что это за группа, назвавшая себя Depeche Mode. «Никто не знал, кто эти парни. Не было ни изображений, ни фотографий, ничего», – вспоминает Деррик Мэй, один из основателей детройтского техно. Именно Мэю принадлежит гениальное определение, данное им этому музыкальному жанру: «Техно – это не более чем несчастный случай. Эта музыка звучит так, будто ее играют Kraftwerk и Джордж Клинтон, застрявшие в одном лифте». После такого определения становится ясно, что нет ничего удивительного в том, что диджеи Детройта и Чикаго буквально набросились на композицию *Get The Balance Right!*. «Мне казалось, что эта вещь просто нереально классная!» – делится воспоминаниями Мэй.

Пусть этот седьмой по счету сингл рождался в муках, а позже Гор и вовсе говорил, что почти возненавидел эту песню, именно она определила его будущее успешное развитие как автора. У нее было содержание, ее текст давал возможность различных

интерпретаций. А музыка, игриво объединившая в себе электронную статику и циклично повторяющийся ритмический рисунок, стала отправной точкой для совершенно нового музыкального направления. По результатам многочисленных опросов и анкет, проведенных фан-клубами Depeche Mode, песня *Get The Balance Right!* была одной из самых любимых композиций восьмидесятых, а британский журналист Гарри Малхолланд включил эту песню в список «500 величайших синглов времен панка и диско». В общем, этого достаточно для того, чтобы Мартин Гор, вспоминая о песне *Get The Balance Right!*, мог сказать: «Возможно, если бы мы не записали тогда этот сингл, нас бы уже не существовало. Те, кто тогда надавили на нас, сделали правильно».

В 1983 году Гор стремился создавать песни, которые с музыкальной точки зрения сложно поддаются интерпретации. «Я хочу импровизировать», – говорил он в одном из интервью журналу *Record Collector*. Многословность Мартина в тот момент объяснялась тем, что остальные трое участников группы во время беседы на время исчезли, только так автора песен можно было вынудить сказать хоть что-нибудь. «Это хорошо, что мы больше не заикливаемся на одной и той же музыке. В наших новых песнях говорится об общечеловеческих вещах. Из них люди могут извлечь больше, чем из очень личных текстов». Не прошло и двух месяцев, как он сделал еще один шаг и в разговоре с журналистом *Smash Hits* пояснил: «Новые песни среди прочего затрагивают мировые проблемы. Вот что получается, когда много слушаешь The Clash». Конечно же, это была шутка, поскольку влияние The Clash на музыку Depeche Mode было ничтожно мало. Отношения между группами были скорее враждебными, а в 1985 году на фестивале во Франции дело чуть не дошло до потасовки.

Новые темы для своих песен Гор черпал вовсе не в творчестве панк-групп, а в многочисленных поездках Depeche Mode после выхода *A Broken Frame*. Весной 1983 года начало третьей части тура ознаменовали шесть концертов в США, а затем, в начале апреля, группа отправилась в Азию: Токио, Гонконг, Бангкок.

Это было совершенно обычное азиатское безумие. Оно знакомо абсолютно всем музыкантам, хотя бы раз побывавшим в Азии. Сутки напролет Depeche Mode ощущали себя суперзвездами на континенте, на котором раньше ни разу даже не бывали. Дополнительным бонусом были огромные толпы людей в аэропортах и визжащие тинейджеры на концертах. В промежутках между живыми концертами и промовыступлениями они знакомились с восточной культурой или бездельничали на живописном пляже Паттайя в Таиланде. Все знали, что Гор возит

за собой в турне чемодан, забитый книгами. Обычно чтение позволяло ему отвлечься и отправиться в путешествие по другим мирам. Но в этот раз сами путешествия – гастроли в Азии, поездки по Европе (и в первую очередь – по Германии) и третий короткий визит в США – произвели на него неизгладимое впечатление.

Гор познакомился с новыми странами, узнавал новых людей. Всего три года назад его новоиспеченная группа двигалась по маленькой орбите британского графства Эссекс, ненадолго отклоняясь в сторону Южного или Восточного Лондона. И вдруг этот молодой человек из Базилдона пишет песни и путешествует по миру. Разумеется, в начале 1983 года, начав работать над композициями для третьей пластинки, Гор уже совсем не хотел писать о переживаниях подростков пубертатного возраста или более или менее постижимых загадках любви. «Люди взрослеют, и по мере взросления их кругозор расширяется», – говорил он в интервью *New Musical Express*, комментируя свои новые тексты. Сказал и тут же спросил сам себя: «Их кругозор расширяется или просто меняется точка зрения? Лично я склоняюсь к тому, что постепенно лишаюсь иллюзий. Многие вещи, которые раньше казались мне хорошими, сегодня таковыми уже не кажутся. Хотя, быть может, я просто пессимист».

В очередном выпуске информационного бюллетеня *Depeche Mode Info Service* за апрель/май Энн Суинделл сообщила о выходе третьего студийного альбома группы: работа в студии – с мая по июнь, название – *Construction Time Again*, предполагаемая дата выхода – август. Название альбома намекало на масштабное строительство, происходящее в Depeche Mode: уход Винса Кларка и появление Алана Уайлдера кардинально изменили привычную структуру группы. Для Мартина Гора такие перемены стали самым настоящим испытанием. Отсюда и название: *Construction Time Again*. А раз уж началась стройка, то должна была появиться и новая стройплощадка. И появилась. Поддавшись на уговоры Дэниела Миллера, группа приняла решение сменить студию. Их новым пристанищем стала музыкальная студия The Garden. Студия принадлежала электро-поп-музыканту Джону Фоксу, который в своей музыке для избранных уже давным-давно объединил футуристическое электронное звучание с авангардом, с так называемой музыкой новой волны.

Первый сольный альбом Фокса *Metamatic*, выпущенный им после трех альбомов в качестве основного вокалиста Ultravox, принадлежит к числу лучших альбомов в жанре. Его второй альбом The Garden 1981 года показал идеальное для поп-музыки сочетание звучания и интеллектуальности. Фокс был старше Гора

на 14 лет и считался одним из немногих в Великобритании авторитетных музыкантов-электронщиков. Он был не синтинеиджером, а состоявшимся музыкантом с собственным видением мира. Для автора песен Depeche Mode репутация Фокса стала одним из наиболее веских аргументов при выборе студии. Вторым веским аргументом стало ее расположение: Гор, который долгое время хранил верность своему родному городку и выезжал из Базилдона в Лондон только по рабочей необходимости, внезапно стал интересоваться необычными местами. А студия The Garden находилась в Шордитче – квартале лондонского Ист-Энда, знаменитого своей богатой на потрясения историей. Начиная с середины девяностых в кварталах вокруг Брик Лейн жизнь бьет ключом, привлекая толпы молодых художников и музыкантов, а в начале восьмидесятых район оказался брошен. Фабрики пустовали, лондонцы и туристы объезжали эту промышленную зону стороной. Гора же этот район привлекал сразу по двум причинам. С одной стороны, его притягивала покинутая «капиталом» местность, с другой – промышленный район мог стать романтическим символом его грандиозной стройки – Construction Time Again.

Оснащенность студии The Garden тоже была особенной, даже в чем-то эксклюзивной. Гор видел изнутри не так много студий, а The Garden с технической точки зрения могла предложить множество новых возможностей для записи песен. Все сложилось как нельзя кстати: в своем творчестве Гор вышел за привычные рамки, а студия предоставила ему для этого новые условия. Алан Уайлдер и вовсе чувствовал себя в The Garden как дома, здесь он мог проявить себя по полной. Его безумно увлекали новые цифровые возможности, так что Алан взял на себя работу с техническим оснащением. При этом он не бросил и писать песни. Поскольку Мартин Гор отказался от работы в тандеме, Алан взялся за дело самостоятельно. В новый альбом вошло сразу две его композиции.

Всего год назад новый участник, сейчас всю вовлеченный в работу, был для Гора настоящей проблемой. Теперь он смотрел на вещи гораздо спокойнее. «Я чувствовал, что присутствие Алана идет нам на пользу. Как будто рядом был учитель, оценивающий нашу работу перед тем, как она станет достоянием общественности», – вспоминал Гор. Его отношение к амбициям Уайлдера, который тоже хотел быть автором песен, было типично горовским: сдержанным и прагматичным. Он рассказывал: «Кажется, Алан, послушав несколько предложенных мной вариантов, понял мое видение. И потом принес две свои песни. А мне это только облегчило жизнь, ведь это значило, что теперь я

должен написать для нового альбома на две песни меньше».

В творческой команде Depeche Mode появился и еще один новичок. По приглашению владельца студии Джона Фокса к работе был привлечен Гарет Джонс, специалист по звуку и звукооператор с явно выраженной склонностью к музыкальному авангарду. Depeche Mode в то время были для него слишком попсовыми. Джонса отличала страсть к инновациям, к новизне звучания, так что он считал, что синти-группа с парочкой выстреливших синглов совсем не подходит на роль его рабочего партнера. Тем не менее он поддался уговорам и взялся за Depeche Mode в присущей ему гиперактивной манере.

Несмотря на свежие идеи и новое видение, в 1983 году Мартин Гор еще был далек от состояния зрелого, профессионального музыканта, рассудительного и склонного к долгим раздумьям. Ему и его товарищам по группе было в то время чуть больше 20 лет. Они были обычными британскими мальчишками, и головы их были набиты самой разнообразной чепухой. Что же касалось Гора, то при всей его стеснительности в присутствии посторонних, при всей изысканности литературы, которую он возил за собой в дорожном чемодане, и при всей меланхолии, царившей в его сердце, он был кто угодно – только не «дитя печали». Особенно если уже выпил пару кружек пива, что случалось нередко, так как лондонский Ист-Энд в те времена славился своими пабами в сельском стиле. Когда алкоголь попадал в кровь, характер Гора менялся. В этом состоянии его излюбленным развлечением было раздражать лучшего друга. Для своеобразных шуток Гора Флетчер подходил как нельзя лучше.

Иногда в дорогущей студии, напичканной новенькой аппаратурой, разыгрывались очень занимательные сценки. Пока Миллер, Джонс и Уайлдер усердно корпели над электронными эффектами и звуками, желая всколыхнуть весь музыкальный мир новым альбомом, ответственный автор песен и композитор Гор прятал очки своего близорукого партнера по группе. Флетчер, обнаружив пропажу, совсем по-детски впадал в панику. С криками: «Март! Март! Где мои очки?» он на ощупь бродил по студии, натыкаясь на дорогую аппаратуру и спотыкаясь о провода под хохот злоумышленника. Construction Time Again? Похоже на то. Гор никогда не делал тайны из этих шуточек.

В 1983 году он признался бельгийскому молодежному журналу *Joerie*: «Мне нравится давать волю своему настроению, а жертвой всегда оказывается Энди». Впрочем, кое-что в их взаимоотношениях оставалось неизменным. «Без сомнения, он мой самый лучший друг, мы все еще частенько проводим свободное время вместе», – говорил Гор.

Разумеется, работа не всегда шла так весело. Случались моменты, когда вся группа была просто захвачена идеей записать такой альбом, который мир еще никогда не видел. По инициативе Джонса, чье влияние на новизну звучания нельзя недооценивать, все четверо часто прогуливались по Шордичу в поисках новых звуков, чтобы потом модулировать их в студии при помощи сэмплера и включать в новые композиции. Альбом наполнен звуками лондонского Ист-Энда. И в большинстве своем это индустриальные звуки, ведь на востоке английской столицы шум поездов или рев проезжающих машин можно было услышать чаще, чем пение птиц. Характерным примером нового метода работы, который так и притягивал Гора, стала песня *Pipeline*. Она почти полностью состоит из звуков, которые Depeche Mode записали с помощью аналогового устройства, а потом обработали в студии. Чтобы быть последовательным, Гор спел эту песню за пределами студии, на заброшенной стройплощадке.

«Get out the crane / Gonstruction time again» – эти слова стали основой пластинки, ее сердцем. Мелодия напоминает старинную народную песню. Гор исполняет ее достаточно напористо, но и не без меланхолии. В рефрене звучат слова: «Taking from the greedy / Giving to the needy». Именно эти слова заставили некоторых журналистов увидеть социальный манифест в этой песне, как, впрочем, и во всем альбоме, наполненном мотивами алчности, загрязнения окружающей среды и лживого декаданса. Еще недавно британская пресса была убеждена, что Depeche Mode – поверхностная синти-группа для подростков. Однако стоило Гору и Уайлдеру в нескольких текстах коснуться очевидных социальных проблем, и группа в глазах прессы моментально превратилась в своеобразный транспарант общественного движения, выступавшего против махинаций премьер-министра Великобритании Маргарет Тэтчер. Одного только Гора совершенно не удивила эта резкая смена настроения. Он уже давно решил для себя, что больше никогда не будет удивляться переменчивым суждениям английской прессы. Эта здравая точка зрения в будущем еще не раз выручит его.

Апогеем этого превращения Depeche Mode в музыкальный рупор лейбористской партии стала статья с обложки политизированного еженедельного издания *NME*. Статья была написана лидером леворадикальной панк-группы The Redskins Крисом Дином, публиковавшим свои статьи в *NME* под псевдонимом К. Моор. «Красные рокеры над изумрудным островом» – так называлась его статья, опубликованная в сентябре 1983 года. На обложке журнала в полный рост был изображен Мартин, остальные участники облокотились на стену

позади него. Автор статьи называет Гора самым толковым участником коллектива и делает занимательный обзор содержимого горовского дорожного чемодана с книгами: «Он знаком с работами Джорджа Оруэлла, а когда группу одолевают неполовозрелые фотографии, он коротает время за чтением учебных пьес Брехта». К сожалению, при всем расположении к автору песен журналисту так и не удалось проанализировать содержание его композиций или дать к ним хоть немного осмысленный комментарий.

Да и была ли в том необходимость? Если какие-то песни Гора и удалось в полной мере понять и объяснить, то это как раз песни из альбома *Construction Time Again*. Строки этих песен и по сей день не утратили своей актуальности, что хоть и делает их автору честь, но особой радости все же не приносит. Ярким примером этого может стать песня *Everything Counts*. Это был первый сингл, в котором Гор исполнял припев, возможно, самый лучший припев во всей истории поп-музыки: «The grabbing hands / Grab all they can / All for themselves / After all». О том, действительно ли читал Гор во время интервью с К. Моором Брехта или Оруэлла, история умалчивает. В обсуждении альбома с прессой Уайлдер и Гаан, как всегда, были разговорчивы, а Гор отмалчивался. Но все же кое-что о том, что побудило его к написанию этих текстов, он сказал. Правда, банальность озвученных им мотивов вряд ли удовлетворила представителей социалистической прессы. Гор говорил: «Я писал об этом, потому что эти проблемы занимали меня». О'кей. Но почему не писал об этом раньше? Ответ Гора прост: «Потому что раньше они меня не занимали». Политика никогда особо не интересовала Гора. В интервью журналу № 1 в 1985 году он сказал, что политика кажется ему сомнительной профессией: «Слишком много власти и слишком мало принципов».

Теперь вернемся немного назад, в то время, когда *Depeche Mode* еще работали над своим третьим альбомом.

После того как все записи были завершены, группе потребовалось место для сведения треков. Студия *The Garden* для этого не годилась, потому что в ней не было микшерного пульта с достаточным количеством дорожек, а музыкантам не хотелось утратить богатую звуковую палитру. Потому неугомонно-деятельный Джонс нашел в Берлине подходящую студию. Она называлась *Hansa* и была оснащена микшерным пультом на 56 дорожек. Идеей загорелись все: Джонса манил роскошный пульт, а шефа лейбла Миллера – возможность сэкономить, ведь из-за стоимости британского фунта недельная командировка для всей группы в Берлин стоила дешевле, чем пребывание в

дорогостоящем Лондоне. А что же группа? Ребята по-настоящему радовались возможности побывать в новом городе, который к тому же был овеян множеством мифов.

Город, разделенный на две части стеной, захватил участников группы, и особенно Гора, по двум причинам. Первой причиной, по которой Берлин очаровал прагматичного Гора, было очень удобное расписание питейных заведений. В Берлине, оказывается, можно было пить с вечера до утра без всяких проблем. Для того, кто привык слышать в британских пабах настойчивое «последний заказ», это было настоящим открытием. Вторая же причина заключалась в том, что Берлин внезапно пробудил в Горе скрытую до сей поры эстетическую жилку. Пресса с самого начала его карьеры задавалась вопросом, есть ли у этого молодого человека собственный стиль. Может быть, его стиль – это полное отсутствие стиля? В Берлине у Гора окончательно открылись глаза. Он познакомился с темной сценой Кройцберга, где участники слушали непостижимую музыку, состоящую из шумов и игры света. Его коснулась берлинская смесь декаданса, паранойи, меланхолии и болезненности. Город, разделенный стеной. Золотые двадцатые. Эпоха нацистов. Отголоски панковского движения. Все это породило стиль, ставший традиционным в определенных берлинских магазинах. Этот стиль невероятно завораживал Гора.

Возможно, сотни километров между Берлином и Базилдоном придали Гору решимости поставить точку в изживших себя отношениях и начать новую жизнь. Как бы то ни было, он расстался с Энн Суинделл, несмотря на три года отношений и помолвку, и познакомился с начинающей берлинской корреспонденткой Кристиной Фридрих, обладательницей высокого роста, роскошной модельной фигуры. Она была согласна на многое, когда дело касалось ночных утех. Кристина принадлежала именно к той берлинской среде, что так притягивала Гора.

Позже Гор рассказывал журналисту *Uncut*: «Для меня это было очень важное время. Моя бывшая девушка была убежденной христианкой, и это меня по-настоящему сковывало. Для нее все было извращением! Если я смотрел телевизор и в кадре вдруг появлялось обнаженное тело, я автоматически оказывался в ее глазах извращенцем». Гор не подтвердил, что первая песня альбома *Construction Time Again*, она же второй его сингл, *Love, In Itself*, напрямую связана с периодом, предшествовавшим расставанию с Энн Суинделл. Гаан поддержал немногословного лидера группы, ответив на вопрос о значении строки «Love's not enough in itself»: «Мне кажется, что в этой песне говорится о чем-

то очень личном. О том, чего не скажешь в интервью. Возможно, Мартину просто захотелось познать в жизни что-то новое».

Энн Суинделл очень быстро исчезла с орбиты группы. Августовский выпуск Information Service уже взяла на себя девушка Гаана, а исчезновение прежней издательницы дипломатично объяснили личными проблемами. Во всем же остальном дела у группы шли очень хорошо. Песня *Everything Counts* попала в британский топ-десять и заполонила все радиостанции Европы, так что в итоге новый сингл полностью вытеснил прежний хит *See You*.

Время совместного пребывания ребят в Берлине подошло к концу. Depeche Mode должны были снова появиться на публике, чтобы представить свой новый сингл и альбом. Тогда мир и увидел нового Мартина Гора. Теперь его внешний вид мог сбить с толку любого, даже выдавшую виды легенду итальянского телевидения Майка Бонджорно, который вел телешоу с далекого 1953 года. Ведущий, который обычно не замолкал ни на минуту, лишился дара речи в тот момент, когда в 1983 году должен был представить английского гостя, исполнившего вместе со своей группой заполнившую итальянские чарты песню *Everything Counts*. Бонджорно посмотрел на Гора – на его кожаную кепку, черную сетчатую рубашку, на серебряные украшения, макияж – и спросил: «Ты мальчик или девочка?» Гор наигранно возмутился и совершил несколько странных движений, по-змеиному извиваясь. Держу пари, что увиденное заставило рядовых итальянских телезрителей сделать весьма своеобразные выводы.

Остров в бушующем море

Творческий союз длиною в 30 лет: Мартин Гор и Mute Records Дэниела Миллера

Отношения между группой Depeche Mode и звукозаписывающей компанией Mute Records – это необыкновенная история доверия и уважения. Необыкновенна она главным образом потому, что, несмотря на частоту употребления слов «доверие» и «уважение» в музыкальной индустрии, сами эти понятия встречаются здесь очень редко. Многие владельцы звукозаписывающих компаний не доверяют своим группам. Они живут в постоянном страхе, что музыканты начнут работать в их студиях над коммерчески несостоятельными проектами. Если такое и правда случается, ни о каком уважении речь больше не идет: контракты с поп-группами расторгаются порой быстрее, чем успевают высохнуть чернила, которыми они были подписаны. Depeche Mode и Mute обошлись вообще без чернил: группа и владелец лейбла скрепили договор рукопожатием, чем положили начало творческому и деловому сотрудничеству, просуществовавшему три десятилетия. Из скромной договоренности выпустили совместно единственный сингл выросла одна из самых впечатляющих дискографий в истории поп-музыки. Как с точки зрения художественного содержания, так и с точки зрения коммерческого успеха.

При этом Дэниел Миллер для группы Depeche Mode вплоть до конца восьмидесятых годов был чем-то большим, чем просто владельцем звукозаписывающей компании. Он был наставником, а временами брал на себя и роль ревизора. Он был и организатором, и сопродюсером. Дэниел Миллер задавал группе ориентиры и ограждал от водоворота событий, пришедшихся на первые годы существования группы, предоставляя Мартину Гору возможность спокойно совершенствовать свой талант. Когда сегодня заходит речь о кризисе в музыкальной индустрии, чаще всего винят технический прогресс и безнравственность публики. Однако, к сожалению, мало кто осознает, что основная проблема этой сферы – в острой нехватке таких людей, как Миллер. Его кредо в течение первых лет сотрудничества гласило: никаких контрактов – только устные договоренности. Главное – выпускать пластинки, и если после их продажи что-то останется – разделить пополам. Как говорил сам Миллер: «красиво и просто». Таким людям, как Гор, этот подход был по душе: он не превращал личные отношения в чисто коммерческие. Ведь именно от полной

коммерциализации отношений Гор бежал, увольняясь из банка.

Миллер основал Mute, когда ему было 25. Его первой настоящей страстью стали немецкие пионеры электроники. Он слушал Neu! и Can, Kraftwerk и Клауса Шульце. Когда во второй половине семидесятых начинался бурный подъем и расцвет панка, Миллер пришел к тем же выводам, что позже сделает Гор: «Для каждого человека панк означает что-то свое. Для меня идеалом панк-инструмента стал синтезатор, потому что он каждому давал возможность воплощать свои идеи и создавать интересные вещи вне зависимости от музыкальных навыков». Музыкальную сцену Великобритании будоражил ветер перемен. И в этот момент Миллер понял, что звукозаписывающая компания, которая работает так же, как остальные, его не устраивает. Он не выискивал по клубам интересные команды, чтобы заключить с ними контракт в надежде, что студийные записи окажутся столь же хороши, как и их живые выступления. Вместо этого Миллер записал первую пластинку Mute, за которой стоял только он один: под именем The Normal он выпустил двойной сингл *T.V.O.D. / Warm Leatherette*.

Пластинка вышла тиражом 500 экземпляров, и все они были раскуплены. Миллер как единственный участник The Normal говорил: «Мне нравится слово «нормальный». Я видел множество людей, которые из всех сил старались казаться сумасшедшими, оставаясь при этом ничем не примечательными. В то время как многие из тех, что кажутся на первый взгляд абсолютно нормальными и даже скучными личностями, иногда просто переполнены интересными идеями». Его теория найдет свое подтверждение, когда застенчивый банковский служащий Гор превратится в необычного автора песен в столь же необычной группе. Второе предприятие компании Mute было чистой выдумкой, черты которой позже обретут реальное воплощение в Depeche Mode. Проект назывался The Silicon Teens и маскировался под молодежную группу, которая играла не очень профессиональный, зато веселый синти-поп, основанный на классике рок-н-ролла. Впрочем, Миллер утверждал, что The Silicon Teens – реально существующий квартет. Выпущенный впоследствии хит группы Depeche Mode *Just Can't Get Enough* в полной мере соответствовал тому, что Миллер понимал под хитами группы The Silicon Teens.

Прошел целый год, прежде чем компания Mute реализовала первый проект, который не был результатом единоличного творчества Дэниела Миллера. Миллер не был до конца уверен в том, что продолжит заниматься выпуском грампластинок. А потом услышал демозаписи лондонского музыканта Фрэнка Тови,

выступавшего под псевдонимом Fad Gadget. Было что-то удивительное и даже немного сверхъестественное в том, как пересекались пути первого музыканта Mute и Depeche Mode. Ведь идея заключить договор с Depeche Mode появилась у Миллера в 1980 году именно на концерте Fad Gadget в Bridgehouse, где группа выступала у него на разогреве. А позже, в 1983–1984 годах, Фрэнк Тови одновременно с Гором жил в Берлине.

Тови намного чаще Мартина появлялся на берлинской сцене, совместно с группой Einstuerzende Neubauten он записал исторический сингл Collapsing New People, посещал самые интересные берлинские магазинчики. Именно он стал для Гора проводником на пути к собственной индивидуальности.

За первые пять лет работы Миллер собрал вокруг себя музыкантов, которые определили направление работы его компании на будущие годы. Он работал и с пионером индастриала Бойдом Райсом, когда тот создавал настолько экспериментальные вещи, что их подчас было просто невозможно слушать, и с чисто немецкими музыкальными проектами Einstuerzende Neubauten, Die Doraus, Marinas, Deutsch-Amerikanische Freundschaft (DAF). В чарты Mute Records выходит вместе с Depeche Mode, а также с последующими проектами Винса Кларка: Yazoo, The Assembly и Erasure. Хотя альбомы Винса по сравнению с проектами его коллег по студии представляли собой довольно спокойный поп, Дэниел Миллер продолжил сотрудничество с музыкантом, за что был вознагражден целым рядом замечательных хитов. Один только успешный сингл *Oh, L'amour* группы Erasure позволял ему финансировать выпуск пластинок Fad Gadget.

Тот, кто завоевал доверие, может рассчитывать на лояльность. Так Mute удалось нарушить еще одно правило, согласно которому музыканты, получив известность, с тяжелым сердцем и солидным счетом в банке, поддаваясь искушению, отказываются от своей звукозаписывающей компании в пользу более крупной. Причину того, что компанию до сих пор не покинули ни Depeche Mode, ни Винс Кларк, Дэниел Миллер объясняет своими принципами работы: «Я всегда пытался всем в подробностях объяснить, как происходит финансирование. Например, сколько стоит выпуск пластинок. Или то, что мы получаем долю с прибыли лишь один раз в месяц и потому не можем платить нашим музыкантам гонорары еженедельно». Однако группу DAF его объяснения не удовлетворили, и они ушли в Virgin. Миллер же отреагировал на это сдержанно: «Печально».

В начале девяностых Mute Records вышла на совершенно

иной уровень. Группа Depeche Mode получила всемирную известность, а Erasure благодаря альбому *Abba-esque* снискала еще большую популярность, попав в топы всех чартов. А альбомы Ника Кейва и вовсе стали настоящим бестселлером. Развивались и такие проекты, как Nitzer Ebb, Laibach, Wire или Miranda Sex Garden. Однако в течение следующего десятилетия произошел перелом. В Англии все большую популярность набирал брит-поп, абсолютно чуждый Mute. Миллеру было неинтересно бесчисленное множество музыкантов с элегантными прическами и консервативными поп-песенками под гитару. Группа Depeche Mode осталась фактически единственным серьезным источником дохода для Mute, но заработанных денег лейблу попросту не хватало. Тем более что и группа в это время переживала период жесткой турбулентности.

Настоящим спасением лейбла стал бывший техно-музыкант Moby, его альбом *Play* разошелся миллионами экземпляров по всему миру. Однако Миллер понимал, что пришло время внести изменения в структуру компании. «Настал момент, когда я отчетливо понял, что Mute не повредит поддержка более крупного музыкального концерна, – говорил он в интервью журналу *De: Bug* в год тридцатилетия своей компании. – Я отправился в EMI, потому что мы уже работали вместе во многих странах. Они приняли мои условия, сделка была заключена. Разумеется, предварительно я обсудил это решение со своими группами. К счастью, никто не был против. Они даже удивились, что я вдруг решил с ними посоветоваться».

Так, в 2002 году Миллер продал свой лейбл крупному концерну EMI. Но это отнюдь не было вынужденным шагом. Лейбл был силен, и Миллер настоял на том, чтобы продолжить работу со своими музыкантами. Небольшая компания внутри музыкального гиганта, сохраняющая свою независимость от коммерческих и популярных тенденций. Оказалось, что это очень эффективная схема. В то время как музыканты массово уходили из EMI и компания теряла обороты, Mute смогла предложить им безопасный остров в этом бушующем море. Depeche Mode остались верны своему лейблу, теперь им просто пришлось заключить с компанией контракт на бумаге и скрепить его всеми необходимыми подписями. Со времен выхода *Black Celebration* группа уже и сама подумывала закрепить договоренности какой-нибудь бумагой. Гор рассказывал об этом, немного посмеиваясь: «До сих пор у нас не было никаких контрактов. Мы просто пожимали руки и рассчитывали на обоюдную честность. Но однажды мы подумали: “Дэниел стареет. К тому же он полноват. А вдруг с ним что-то случится? И что мы тогда будем делать?”»

Оказалось, что самый обычный контракт – лучшее решение проблемы. Если вдруг что-то пойдет не так, он поможет прояснить ситуацию. Думаю, Дэниел нас отлично понимал».

Some Great Reward

Почему Гор снова начал писать песни о любви, что он рассказал о сосках Флетчера и как ему досталось женское нижнее белье, в котором он вышел на сцену в Лестере

Синклавир представляет собой гибрид синтезатора и сэмплера. Дэниел Миллер приобрел этот чудо-аппарат в 1984 году. Для электронных групп инструмент, появившийся еще в середине семидесятых и к этому моменту уже довольно серьезно усовершенствованный благодаря возможности подключения к компьютеру, стал настоящей находкой. Счастливым обладателям синклавира достаточно было совсем немного фантазии, чтобы существенно расширить диапазон электронного звучания своих композиций, например с помощью комбинации нескольких звуков. Именно синклавир позволил Depeche Mode в 1984 году достигнуть настоящего мастерства. Всем известно, как звучит обычный бас-барабан. Или какой звук получается при ударе металла о металл. А вот что получится, если соединить эти два звука воедино, тогда еще никто не знал. Песня *People Are People* с ее ритмом, напоминающим стук молотка, это изменила. Во время записи этой песни стены берлинской студии Hansa буквально содрогались. Тот, кто хоть раз слышал песню на полной громкости, уже никогда не сможет забыть ее басовый ритм.

После записи пластинки *Construction Time Again* Мартину Гору пришлось собрать все свое мужество. Его первые недели в Берлине напоминали типичную сцену из романа становления. Ту самую, когда молодой человек вдруг оказывается в нужное время в нужном месте. Перед длительным туром в поддержку альбома *Construction Time Again* Мартин жил на квартире своей берлинской подруги Кристины Фридрих. Мысль о том, чтобы переселиться из Базилдона в Берлин, казалась ему привлекательнее день ото дня. А тот факт, что добраться сюда из родного города самолетом можно было всего за два часа, придавал еще больше решимости.

Гостя у своей подруги, Гор с удовольствием познавал менталитет этого города, в котором жизнь кипела 24 часа в сутки, и его странных, по мнению музыканта, обитателей. Наслаждался он и новыми отношениями, которые были полной противоположностью его прошлых отношений с Энн Суинделл. Раньше Гору приходилось мучиться совестью даже за мимолетный взгляд на обнаженное тело на телеэкране. Теперь же в Берлине он был свободен открыто проявлять свою сексуальность.

Гор исследовал гардероб своей новой подруги в поисках интересных вещей, которые могли бы сгодиться для сценических костюмов. Это, кстати, вовсе не было для нее тайной, а было частью обоюдного соглашения. Он комментировал это так: «Границы в такой сфере, как сексуальность, – глупость. Мы с моей подругой иногда меняемся одеждой, косметикой и многим другим. Что в этом такого?» Жертвой музыкальной харизмы Берлина Гор тоже стал вполне осознанно. Он слушал жесткий индастриал местной группы *Einstuerzende Neubauten*, а также блюзы группы австралийских иммигрантов во главе с Ником Кейвом. Однако и то и другое очаровало его лишь отчасти. Ник Кейв, который к тому времени уже основал группу *Bad Seeds* и выпустил пластинку на *Mute*, отталкивал его своим образом жизни джанки. А о чисто индустриальных группах вроде *Einstuerzende Neubauten* Гор говорил: «У этих ребят огромное множество интересных идей, и, возможно, некоторые из них мы даже прикарманим, но слушать их пластинки невозможно». С точки зрения его собственного музыкального восприятия у них не хватало главного – мелодии. «Вот *Kraftwerk* – да, у них мелодии есть», – добавлял он.

Действительно ли *Depeche Mode* «позаимствовали» некоторые музыкальные идеи у *Einstuerzende Neubauten*, навсегда останется тайной. Сам Гарет Джонс говорил, что при записи *People Are People* он лишь ориентировался на звуковую эстетику *Einstuerzende Neubauten*, но записи их не использовал, однако участник группы *Einstuerzende Neubauten* Бликса Баргельд утверждал, что именно последнее Джонс и сделал и что узнал Бликса это не от кого-нибудь, а от него самого. Неважно, какая из версий соответствует действительности: претензий у музыкантов друг к другу нет. Бликса вспоминал: «Когда в начале восьмидесятых *Depeche Mode* использовали сэмплы *Neubauten*, я только отмахнулся и ответил: “Каждая копия делает оригинал сильнее”». А ударник *Neubauten* Эндрю Унру добавлял: «Кто бы что у нас ни украл, он определенно выиграл, даже несмотря на то, что вырядился в чужие перья. Это касается и *Depeche Mode*. Для меня это скорее дань уважения, а не воровство».

Первая часть тура в поддержку *Construction Time Again* проходила с сентября по декабрь 1983 года. Перед Рождеством в Гамбурге состоялись три концерта. Незадолго до этого группа выступила в Берлине в Дойчланд-халле.

Германия стала страной *Depeche Mode*. Альбом *Construction Time Again* продавался здесь очень бойко. Не хватало только одного – по-настоящему хитового сингла. Именно для работы над ним группа и собралась в Берлине в 1984 году сразу же после

выступления в Мюзик-холле в Гамбурге. К этому времени Гор уже окончательно перебрался в Берлин и снял себе апартаменты в районе Шарлоттенбург. К новому этапу студийной работы он подошел с воодушевлением. Он принес с собой не только песню *People Are People*, но еще и совершенно новую концепцию звучания, идеи для аранжировки и даже некоторые звуки, записанные им на борту самолета на свой *Walkman*. Группа работала над синглом с должной сосредоточенностью, хотя без исключений, разумеется, не обошлось. Так, в историю определенно вошел вечер, когда Гор и Флетчер в очередной раз бесчинствовали в студии. Гор загнал Флетчера в угол, и последний был вынужден спастись бегством в непосредственной близости от чрезвычайно дорогого и хрупкого синклавира, который Дэниел Миллер берег как зеницу ока.

«Дэниел, увидев все это, пришел в бешенство», – рассказывал Гор журналу *Record Mirror*. На вопрос Дэниела, считает ли Гор группу *Depeche Mode* серьезным коллективом, Гор ответил: «Скорее нет. При мысли о серьезной команде люди обычно представляют себе парней, которые носят с осунувшимися от напряжения лицами, а вовсе не весело проводят время вместе. Нас это не касается. Мы те же, что были раньше. Единственное, что изменилось, – это тематика наших песен и наше отношение к интервью». В беседе с представителем *Melody Maker*, которая состоялась в том же месяце, Гор опроверг предположение, что серьезно можно относиться только к песням, которые имеют социально-критический подтекст: «Некоторые думают, что песни о любви не стоит воспринимать всерьез. Что песня может быть серьезной, только если касается социальных проблем». Гор считал, что песни о любви могут быть не менее глубокими. «Главное, чтобы песня затрагивала нечто важное и чтобы автор честно писал об этом. Не играет никакой роли, что за проблема лежит в основе трека, если она по-настоящему волнует его автора».

Песня *People Are People* еще раз доказала, что Мартин Гор как автор песен продолжал открывать все новые и новые пути для развития поп-музыки. И надо отметить, что в середине восьмидесятых у него было не так много единомышленников.

Ведь несмотря на короткий бум электро-попа в начале десятилетия, во время которого многие группы вдохновлялись футуристическими тенденциями и поклялись в верности стремительному прогрессу, к середине десятилетия на сцену вновь вернулся традиционный гитарный рок. Даже *The Human League* и *Ultravox*, составлявшие авангард электро-попа, вновь взяли за гитары. Особенно сложно многим группам было

отказаться от этого культового инструмента со всей его символичностью на живых выступлениях. Гор, который всегда более умело управлялся с гитарой, чем с синтезатором, рассказывал *Melody Maker*: «Мне все время кажется, что что-то давит на нас, вынуждает нашу группу выходить на сцену с гитарами, но лично я совершенно не в восторге от этой идеи. Я прекрасно понимаю, что многим наскучило смотреть, как участники Depeche Mode пляшут вокруг своих синтезаторов, но мне очень не хочется превращать нас в рок-группу». В это же время в интервью журналу *Record Mirror* он выступил категорически против консерватизма, свойственного рок-н-роллу, и в который раз отметил, что важно искать новые звучания с помощью современных технических возможностей: «В первую очередь музыканта будущего должен интересовать технический прогресс».

Сингл *People Are People* вышел в свет в марте 1984 года. Это был десятый сингл группы и ее первый мировой хит: первое место в чартах Германии, четвертое – в Великобритании и тринадцатое – в США. И это притом что Гор окончательно потерял надежду на популярность в Соединенных Штатах, ведь местная публика очень рассчитывала на танцевальный сингл, а Гору его писать совсем не хотелось. Тем не менее сингл *People Are People* принес группе настоящий успех на другом побережье Атлантики. В интервью, посвященных выходу сингла, Гор попытался расширить проблематику этого предельно ясного текста: «В этой песне речь идет о расизме. Однако само это явление – всего лишь капля в море проблем, с которыми люди не могут справиться. Это песня обо всех возможных различиях, что бывают между людьми». Спустя годы другой участник группы, Алан Уайлдер, бесцеремонно расправится с текстом этой песни, сказав, что, по его мнению, строки припева: «People are people, so why should it be, you and I should get along so awfully» – одни из худших строк, когда-либо написанных Depeche Mode. Что ж, в текстах популярных песен граница между гениальностью и нелепостью очень размыта. Во многом любовь немецких фанатов к этой песне объяснялась именно простотой ее припева, моментально запоминавшегося даже людям, говорящим на другом языке.

Кроме того, летом 1984 года песню постоянно крутили по ТВ: именно она была фоновой композицией подведения итогов Олимпийских игр 1984 года.

Среди всех тех композиций, которые Гор написал специально для четвертой студийной пластинки, песня *People Are People* занимала исключительное положение. В социальной тематике этого сингла все еще слышались отголоски *Construction Time Again*.

В других же песнях, написанных Гором в конце 1983 и в начале 1984 года, зазвучали совершенно иные мотивы. Музыкант отважился сделать шаг назад, в личную, очень приватную сферу. Он остался верен своим изначальным принципам – писать о том, что его волнует в данный момент. Одному любопытному репортеру Флетчер достаточно точно описал душевное состояние Гора: «Мартин снова влюблен, понимаете?» В этот год Гор все больше сближается с Кристиной Фридрих, вместе они снимают двухкомнатную квартиру в Шарлоттенбурге. В интервью молодежному журналу *Bravo* Гор объявил себя ответственным за мытье посуды, позируя фотографу на кухне с широкой улыбкой на лице и полотенцем в руках. Однако помимо подобных банальностей и несерьезных интимных подробностей из личной жизни пара поделилась и своим общим увлечением. Им стало чтение. Гор читал Кристине вслух тексты на немецком, а она по необходимости поправляла его произношение.

Так Гор совершенствовал свой уже и без того неплохой немецкий. Теперь он с удовольствием пользовался своими языковыми навыками. Например, для того, чтобы подшучивать над журналистами и коллегами-музыкантами, которые думали, что он не знает языка. Однажды жертвой его подколов оказался знаменитый участник совсем иного, но не менее известного музыкального проекта Modern Talking Дитер Болен. В одном из телевизионных интервью Болен поделился следующей историей: во время одного из совместных выступлений с Depeche Mode он не удержался и отпустил пару едких замечаний по поводу обмундирования Мартина Гора. Среди всего сказанного отчетливо прозвучали слова «садомазохистская чушь» и «педик». Насмешник не скупился на слова, ведь не думал, что его поймут. Пару минут спустя Гор совершенно невозмутимо повернулся к нему и сказал на превосходном немецком: «Дитер, все это – дело вкуса».

Однако с возвращением на родину Гор несколько растерял уверенность в новом образе. Мартин вспоминал: «Я начал так одеваться после того, как уехал из Базилдона».

Иногда я просто забывал о том, что здесь так одеваться нельзя. Помню, как я вернулся домой под Рождество и пошел в паб Bullseye, что в центре города, напрочь забыв, что мои ногти покрашены черным лаком. Один тип подошел ко мне и спросил: «Что, черт возьми, у тебя с ногтями?» У меня даже руки затряслись». Во время создания песни *Something To Do* Гор вновь вспомнил о тоскливой рутине и скуке провинциальных городков вроде Базилдона: «Grey sky over a black town, I can feel depression all around». Его суждения о будущем мужского населения в

родном городе были неутешительными: «Ты каждый вечер будешь напиваться до беспамятства, постепенно приобретешь акцент типичного кокни и станешь тем, кого мы раньше называли “полный мусор”. Или же начнешь носить женские платья».

По словам Уайлдера, коллеги Гор по группе тоже не были особенно рады его преобразению. Окружающие на комментарии не скупались, но Гор лишь принимал к сведению негативные отзывы. Уайлдер никак не мог понять его пристрастия к такому двусмысленному стилю в одежде: «Интересно то, что Мартин вовсе не гей. И ему не нравится, когда окружающие так его называют. Но почему-то никак не возьмет в толк, что трансвестизм, как правило, ассоциируется у всех именно с нетрадиционной сексуальной ориентацией». С другой стороны, Уайлдер вспоминал, как искренне веселился Мартин, когда однажды при прохождении досмотра в аэропорту служащие поинтересовались у него, кто должен его досматривать – женщина или мужчина. Сам Гор без особого удовольствия оглядывается назад, вспоминая бывшие недоразумения с переодеванием в женские вещи. Журналу *Uncut* он говорил: «Сейчас я уже не помню, что происходило тогда в моей голове. Наверное, дело было в сексуальности, которую я хотел продемонстрировать и от которой получал удовольствие. Но сегодня, когда я вспоминаю те события и вижу свои фотографии тех времен, то испытываю чувство мучительной неловкости».

Несмотря на все изменения, Гор остался верен своему старому другу – простому синтезатору *Casio*. С его помощью он на протяжении многих лет записывал демоверсии своих песен, написанных под акустическую гитару. Эти записи состояли из основной мелодии, небольшой импровизации, простейшего ритма драм-машины, притоптываний и, собственно, голоса автора. Демоверсии, записанные Гором, очень любимы фанатами, потому как позволяют увидеть сам процесс работы музыканта. Они показывают, что почти все произведения звучали в голове автора намного медленнее и намного меланхоличнее.

А в студии начиная с альбома *Construction Time Again* над записями работал Уайлдер. Он подбирал звучание и создавал аранжировки, не внося в саму песню существенных изменений. Впрочем, позже Гор признает за Аланом и это право. Роль Гаана заключалась в том, чтобы сделать вокальную партию динамичнее, придать ей эдакой поп-привлекательности. Однако иногда группа решала, что песня вовсе не нуждается в дополнительной обработке. Такие песни были в каждом альбоме, и их Гор исполнял сам.

Благодаря синглу *People Are People* группа Depeche Mode

окончательно сделала себе имя. Однако после 1984 года они утвердились и в другой, несравнимо более глубокой сфере. Группа завоевала публику, которая интересовалась не только синглами, но и музыкой за их пределами. В музыкальном бизнесе восьмидесятых, основанном на сингловых чартах, было большой редкостью, чтобы группа перестала зависеть от хит-парадов. Способствовал этому целый ряд факторов: и превосходные песни, написанные Гором для *Some Great Reward*, и великолепная запись альбома, и ориентированные на будущее аранжировки. При желании можно и сегодня обнаружить в том альбоме новые звуки, которые музыканты и техники порой изменяли до неузнаваемости, прогоняя через синклавир. *Dereche Mode* вместе с Миллером и Джонсом не пожалели сил в стремлении сделать каждую песню уникальной и подняться над мейнстримом. Частенько случалось, что Миллер, Джонс и Уайлдер все еще сидели в студии и возились со звуком, в то время как Гор уже давным-давно торчал в баре. Более того, он раньше всех отправился на каникулы после записи альбома, полностью предоставив Миллеру, Джонсу и Уайлдеру работу по финальному сведению. Наказание последовало незамедлительно: багаж Гора пропал. Уайлдер прокомментировал это событие довольно сухо: «Плохая карма. Это ему за то, что смотался».

Тот факт, что берлинская студия выпустила вместо тяжелой и утомительной для восприятия пластинки инновационный поп-альбом, объясняется прежде всего качеством песен. Никакой борьбы между ярым защитником мелодичности Гором и техниками не возникло. Уайлдер быстро понял, что у Гора лучше всего получается написание песен, а у него самого – аранжировки. Гор не просто так работал над песнями за пределами студии, записывая их в виде демоверсий: этот способ работы позволял творить сердцем, исключая влияние технических достижений.

Именно так ему удавалось писать песни о том, что он чувствовал, и о том, что его интересовало. Поиски тем натолкнули его на удивительные взаимосвязи. Например, песня *Master And Servant*, которую чаще всего воспринимают в узких рамках сексуальных отношений, проводит аналогию между эксплуатацией в постели и в профессиональной сфере: «*Domination's the name of the game / In bed or in life / They're both just the same / Except in one you're fulfilled / At the end of the day*». Гор наконец-то вырвался на свободу как музыкант и как автор песен. Пришедшая вместе с этим уверенность в себе подтолкнула его нарушить обет молчания относительно интерпретации собственных произведений: «Новый альбом более откровенный.

Если я могу позволить себе обнажиться в песнях, значит, я могу обнажиться и в интервью».

Причем обнажался он и в буквальном смысле: песню *Somebody*, в которой он исполнил вокальную партию, Гор записывал полностью раздетым. Уайлдер аккомпанировал ему на рояле. Как раз в это время у Гора стало проявляться странное отношение к собственному телу. Тут не обошлось без алкоголя. Выпив лишнего, кто-то бормочет нечленораздельный вздор, кто-то отпускает злобные шутки, а Мартин – сбрасывает с себя одежду. Уайлдер вспоминал: «Посещение баров превратилось в обычное дело, и вот тут-то мы все увидели Мартина с другой стороны. Пьянки со стриптизом лидировали в списке его любимых занятий». В своем развлечении Гор был неутомим, он избавлялся от одежды, напрочь забывая о приличиях. В каком-то смысле его поведение было следствием многолетних ограничений: костюмов и галстуков в банке, закрытости и ханжеской чопорности религиозной молодежи в Базилдоне. «После парочки неплохих синглов можно позволить себе немного извращений», – говорил он с усмешкой и некоторой отстраненностью журналисту из № 1.

Сам Гор называл трек *Somebody*, наполненный шумами Берлина, «нескончаемой песней – признанием в любви», основанной на теории «возврата к основам» Джонатана Ричмана: классические аккорды, утонченная аранжировка и несколько замысловатая лирика. Герой песни ищет любовь, и ради ее обретения он готов расстаться с величайшей ценностью – собственной свободой: «I don't want to be tied to anyone's strings / I'm carefully trying to steer clear of those things / But when I'm asleep I want somebody / Who will put their arms around me and kiss me tenderly / Though things like this make me sick / In a case like this I'll get away with it».

Эти строки позволили Гору покорить сердца многих людей: тех, кто неплохо относился к Depeche Mode, но прежде не считал их творчество чем-то выдающимся. Обнажение, проявившееся как в его творчестве, так и в реальной жизни, вряд ли было частью сознательной карьерной стратегии. Общественное мнение все еще мало интересовало Мартина Гора. Это скорее было следствием внутреннего развития его личности: новая среда помогла ему, прежде скованному и закрытому, обрести глубокую уверенность в себе. Больше он не хотел скрывать свое любопытство, свои предпочтения и свои сокровенные желания. Только в отличие от большинства людей, чьи душевные переживания и изменения остаются частью личной жизни, Гор пережил все это открыто, на глазах у собственной публики.

На концертах Гор по-прежнему оставался на второстепенных ролях, играя на синтезаторе и исполняя партии бэк-вокалиста. Без всякого сомнения, он находился в тени как всегда привлекательного Гаана и борющегося с фронтменом за звание «первого красавчика группы» Алана Уайлдера. Но при исполнении песни *Somebody* сцена безраздельно принадлежала Гору. Это был сольный номер в ослепительном свете софитов, сопровождаемый только блестящей фортепианной игрой Алана. На ранних записях живых концертов заметно, что Гор исполнял эту песню без всякого артистизма. Во время исполнения он концентрировался и уходил в себя. Обнажение не допускало неискренности: так что Гор не мог изменить себе и начать актерствовать. Он стал человеком, которому публика могла доверить свои желания и страхи. Для середины восьмидесятых это было очень редким явлением. Тогда большинство поп-звезд, увлеченные возможностями видеомонтажа, создавали искусственные и оторванные от реальности образы. Гор оказался на полюсе, противоположном Майклу Джексону.

Настоящим шедевром стал текст заключительной песни альбома и его третьего сингла. *Blasphemous Rumors* – это вовсе не было способом громко и с грохотом покритиковать религию. Гор просто рассказывал трагическую историю восемнадцатилетней девушки, которая, раскаявшись в своем грехе, смогла обрести новую жизнь во Христе, а потом погибла под колесами автомобиля. Идея наделить Господа «нездоровым чувством юмора» – это интеллектуальная шутка, которая оспаривает гротескное, по мнению Гора, утверждение, что все в этой жизни имеет определенный смысл.

Старинному другу Гора Флетчеру песня поначалу не понравилась: «Когда Мартин показал нам *Blasphemous Rumors*, я почувствовал, что текст задел меня за живое. Я вполне могу понять, почему эта песня так не нравится многим людям. Она граничит со святотатством. Песня навеяна воспоминаниями о нашем церковном кружке, который мы посещали, когда были мальчишками. Там у нас был молитвенный список, в котором перечислялись люди, страдающие от различных заболеваний. Мы должны были молиться за первого в списке. И молились, пока этот человек не умирал».

Альбом *Some Great Reward* увидел свет в сентябре 1984 года. Уже через две недели более миллиона человек в Германии и Великобритании приобрели эту пластинку. На обложке были изображены молодожены на фоне индустриального пейзажа. Эта картинка как нельзя лучше иллюстрировала главную тему альбома: столкновение любви и реальности. Само выражение

«some great reward» встречается в песне *Lie To Me*. Гор так выразил свое отношение к этой песне в интервью *Melody Maker* сразу же после выхода пластинки: «Речь в этой песне идет о параноидальных настроениях, которые однажды может испытать каждый». Этот текст своего рода лишённая иллюзий антитеза к *Somebody*, мольба о хорошей, убедительной лжи вместо неприглядной правды. Тот, кто послушает одну за другой песни *Lie To Me* и *Somebody*, обнаружит, что Гор, начавший поиски определения любви еще два года назад в *A Broken Frame*, здесь очень близко подошел к сути вопроса. Новаторской песня была и с музыкальной точки зрения. Гор рассказывал: «Это была одна из первых песен с очень специфической последовательностью аккордов. Я ее использовал потом на протяжении многих лет. Надо признаться, слишком часто использовал».

Помимо громкого успеха в Германии и Великобритании группа получила признание и за океаном. В США альбом продержался 42 немалых по своей значимости недели в чарте *Billboard*, к которому европейским группам обычно нелегко подступиться. Это был огромный успех. Раньше многие думали, что хит *People Are People* – не более чем случайная удача. Теперь же Depeche Mode из андеграундной команды превратились в самый настоящий феномен. На живых концертах группа легко собирала огромные залы, заполненные тысячами слушателей. Разумеется, интервью, которые группа давала по поводу выхода альбома, не могли обойтись без новостей от двух самых чудаковатых приятелей за всю историю поп-музыки. К примеру, Гор совершенно неожиданно сказал журналисту из *Record Mirror*, что у Флетчера «самые маленькие соски во всем мире», ничуть не больше веснушек. Флетчер, который в течение всего интервью напрасно пытался хоть как-то исправить ситуацию, должно быть, еще долго был благодарен Гору за то, что этот факт вошел в историю группы Depeche Mode.

Одну из самых интересных статей о группе написал в то время еще очень юный английский музыкальный журналист, некоторое время спустя и сам ставший поп-звездой. Звали его Нил Теннант. Позже в составе группы Pet Shop Boys совместно с Крисом Лоу он записал будущий хит *West End Girls*. Однако до этого Теннант работал журналистом в *Smash Hits*. Его истории пестрели необычными наблюдениями и захватывающими околomuзыкальными деталями. В ноябре 1984 года в журнале появилась его статья о Depeche Mode. На обложке красовалась вся группа, причем в фокусе был только Мартин Гор, остальные участники группы находились в тени позади него. Нил Теннант сопровождал команду на первых концертах в поддержку *Some*

Great Reward в Англии и наблюдал за ними на сцене в Лестере: «Мартин Гор вышел на сцену в кожаной женской мини-юбке, которую купил на кенсингтонском рынке. Он очень выразительно скомбинировал эту деталь с кожаными штанами и женским нижним бельем, которое кто-то из фанаток после очередного концерта вывесил на автобусе группы. Во время тура Мартин постоянно шептался о чем-то с Кристиной, хихикал, читал книги о национализме в Германии и пил Pilsener или голландское пиво Grolsch».

Доступный и соблазнительный

Метод Гора: жизнь в Берлине как способ обрести свою индивидуальность

Берлин стал для Мартина Гора творческим эльдорадо. Он развлекался в барах и клубах, где никто и не догадывался, что время работы подобных заведений может быть ограниченным. Он встречался с интересными людьми со странными вкусами. Он был очарован атмосферой этого города, разделенного глухой стеной на два мира. Именно в Берлине Гор окончательно «проснулся». И он ни в коем случае не первый, кто испытал на себе такое влияние этого города: Берлин всегда был местом, привлекающим творческих людей. Он предлагал им нечто особенное и открывал глаза на многие вещи.

Первый период расцвета столица пережила в двадцатые годы. Уже задолго до того, как стена навсегда изменила атмосферу этого места, Берлин приобрел репутацию города, полного странных заведений. Берлинская индустрия развлечений с 1920 года была чем-то особенным: в Берлине проходили шоу трансвеститов, здесь была организована открытая сцена для лиц с нетрадиционной сексуальной ориентацией, работали рынки, продающие порнографию, была развита культура употребления кокаина. Город стал символом модерна. Модерн в свою очередь стал эстетической и содержательной основой для движения футуристов, которые позже создали почву для появления синти-попа в Англии в начале восьмидесятых. В начале двадцатых годов Берлин был одним из крупнейших мегаполисов мира, здесь проживало чуть менее четырех миллионов человек, так что по численности населения он уступал лишь Лондону и Нью-Йорку. Кроме того, город был молод и объединял в себе великое множество самых разных культур. В 1920 году примерно треть берлинцев составляли молодые мужчины и женщины в возрасте до 30 лет. Город был полон русских иммигрантов и туристов. Уже тогда создавалось ощущение, что город находится между Западом и Востоком. Берлин был настоящим международным центром до того момента, как национал-социалисты со своим режимом и со своей войной начисто лишили его всякого блеска. Впрочем, даже в послевоенные годы город сохранил свои культурные особенности во многом благодаря жизни Западного Берлина в конце шестидесятых. Однако репутацию центра международной культуры Берлину сохранить не удалось – в этом качестве он постепенно исчезал с карты мира.

Вновь город заставил заговорить о себе, когда в 1976 году в Западный Берлин из Лос-Анджелеса в стремлении справиться с вышедшей из-под контроля наркозависимостью сбежали две рок-звезды. Игги Поп и Дэвид Боуи, жившие и работавшие вместе в Берлине, окончательно утвердили за городом статус временного убежища для рок-музыкантов. Пребывание Дэвида Боуи в Берлине положило начало возрождению ауры давно минувших дней. Склонный к непостоянству музыкант отождествлял себя с жившим в Берлине в двадцатые годы английским писателем Кристофером Ишервудом. Его романы «Труды и дни мистера Норриса» и «Прощай, Берлин!», повествующие о британце, живущем в Берлине, стали основой для бродвейского мюзикла «Кабаре». Для Боуи Берлин стал городом противоречий. С одной стороны, его отличало свободомыслие и стремление к индивидуальности. С другой – связанная со стеной обособленность, присущая обычно островным государствам. «Мне нравятся конфликты, – говорил Боуи о Берлине. – Я ищу их в каждом городе. Не могу писать в спокойной обстановке. Мне нужен террор, как бы он себя ни проявлял». Вспоминая свои выходы в наркотическом угаре, к которым был склонен в Лос-Анджелесе, он говорил: «Берлин стал для меня клиникой. Он вернул меня к людям».

Точно так же, как позже Гор, Боуи был очарован ночной жизнью этого города. Он открыл для себя места, завсегдагаи которых странным образом сочетали в себе крайние проявления индивидуализма и декаданса. И Боуи, и Гора чрезвычайно впечатляло исчезновение гендерных границ, которое можно было наблюдать в некоторых уголках Берлина. Излюбленным заведением Боуи стал клуб *Lützower Lampe* неподалеку от Курфюрстендамм. «Это был типичный клуб для гомосексуалистов, но не тот, в который приходят, чтобы снять себе партнера», – делился воспоминаниями продюсер Тони Висконти, сопровождавший Боуи в тех вылазках. «Там шло очень приличное травести-ревю. Можно было увидеть мужчин за шестьдесят, которые отлично выглядели в женских тряпках. Они устраивали кабаре в лучших традициях Лайзы Миннелли или Марлен Дитрих». Музыкальным пристанищем для Боуи в Берлине, как позже и для Depeche Mode, стала звукозаписывающая студия *Hansa 2*, располагавшаяся на Кернтнерштрассе, чуть южнее Потсдамер-платц, в переулке, что упирался как раз в ту самую стену. Еще одна параллель с биографией Depeche Mode заключается в том, что именно в этой студии Боуи записал два альбома, которые позволили ему предстать перед публикой в новом свете. Сложная электронная

музыка *Low* и *Heroes* обладала уникальным для того времени звучанием и была ни на что не похожа. Она казалась непосредственным воплощением впечатлений от окружающего мира.

Атмосфера в звукозаписывающей студии Hansa 2 до падения стены была уникальной. В довоенные годы здесь играли классическую музыку, в основном фортепианную. Во времена нацистского режима офицеры гестапо использовали студийные залы для торжественных мероприятий. А после появления стены пограничники на вышках с легкостью могли наблюдать за происходящим в студии через полевые бинокли. «Атмосфера была настолько эпатажной, настолько возбуждающей и гнетущей, что заряжала энергией всю группу», – вспоминал Тони Висконти о нескольких неделях, проведенных в тени стены. Боуи называл большой зал, где проводились записи, «*the big hall by the wall*». Ему, как позже и группе Depeche Mode, казалась привлекательной сама мысль о том, что он творит в точке столкновения двух политических идеологий. Позже группа U2 тоже поддалась очарованию этого места и в 1990–1991 годах записала здесь свой знаковый альбом *Achtung Baby*. В списке легендарных альбомов, записанных в студии Hansa, можно найти *The Idiot* и *Lust For Life* Iggy Popa, *Misplaced* группы Marillion, а также пластинки Nick Cave & The Bad Seeds *Nighttime, Brighter Than A Thousand Suns* и *The Firtsborn Is Dead*. Разумеется, в «*the big hall by the wall*» записывались и немецкие музыканты, но поскольку долгое время студию арендовал известный немецкий шлягер-продюсер Джек Уайт, в списке записывавшихся на Hansa 2 можно найти имена Тони Маршалла, Лены Валайтис и Юргена Маркуса.

Вечера Боуи, как и Гор, любил проводить в Кройцберге. Здесь находилось множество питейных заведений, типичных для этой части города. В этих местах продавали бутылочное пиво, сюда никогда не проникали солнечные лучи, здесь звучала мрачная музыка под стать атмосфере. Одним из примеров такого заведения был *Exil* на Пауль-Линке-Уфер, 44, – легендарная пивная для актеров, музыкантов и прочих людей искусства (сегодня по этому адресу располагается итальянский ресторан). Еще одним местом встречи для представителей авангардной сцены начала восьмидесятых стал бар *Risiko*, располагавшийся рядом со станцией Йоркштрассе между Кройцбергом и Шененбергом. Сюда приходил Бликса Баргельд с другими участниками группы *Einstürzenden Neubauten*, здесь заводил свои первые знакомства эмигрировавший из Австралии джанки Ник Кейв, здесь Мартин Гор пил пиво, наблюдая странные дилетантские выступления берлинских поэтов, художников и

музыкантов, которые было принято называть «баттлами».

Превосходный литературный портрет берлинской сцены тех времен можно найти в книге Свена Регенера «Младший брат», вошедшей в трилогию «Господин Леманн». Роман рассказывает о городе, в котором долгие зимы стирают границы между днем и ночью, а искусством становится все, что автору взбрдет назвать искусством.

В Кройцберге процветал культурный дилетантизм. Впечатления от окружающего мира превращались здесь в искусство на грани провокации. Музыканты и артисты не прятались по своим каморкам, они предпочитали всегда быть на виду: пьянствовали, бахвалились, открыто репетировали на публике, вели себя вульгарно. Некоторые уголки Западного Берлина в конце семидесятых и в начале восьмидесятых превратились в самые настоящие творческие анклавы. Ведь условия аренды в Берлине были вполне приемлемыми для городской богемы, а среда располагала к декадансу. Фрэнк Тови, выступавший под псевдонимом Fad Gadget, посвятил свою песню *Collapsing New People* именно этой берлинской среде. Песня стала невероятно точным портретным описанием участников *Einstürzenden Neubauten* (англ.: *Collapsing New Buildings*), известных своей способностью по несколько ночей обходиться без сна с помощью спидов.

Когда Боуи оказался в Берлине и когда семь лет спустя сюда переехал Гор, они увидели, что город постепенно обретал новое лицо. Это лицо после падения стены стало одним из важных инструментов городского маркетинга: Берлин был доступным и соблазнительным. «Я приехал в Берлин, чтобы открыть для себя новый образ жизни и новую атмосферу», – говорил Боуи, оглядываясь назад. И, подводя итоги своего пребывания в городе, он, вероятно, чувствовал то же, что позже будет чувствовать Гор: «Я не знаю, изменило ли время, проведенное в Берлине, меня или мое творчество, но этот город определенно дал мне заряд творческой энергии».

Black Celebration

В чем отличие Гора от Моррисси, от чего он бежал в Шлезвиг-Гольштейн и что общего, по его мнению, между любовью, сексом и выпивкой

В 1985 году в Великобритании помимо Depeche Mode существовало еще две группы, которые работали с независимыми лейблами. Их альбомы и синглы тоже частенько взбирались на вершины популярных чартов. Одной из таких групп был коллектив New Order – последователи Joy Division, работавшие с лейблом Factory Records. Второй – The Smiths, сотрудничавшие с Rough Trade Records. Обе команды были родом из Манчестера. Если сравнить The Smiths с Depeche Mode, то можно сразу же обнаружить несколько параллелей. Параллели эти прежде всего касаются не самих команд, а авторов их текстов: Моррисси и Мартина Гора. Оба они были вегетарианцами, причем Моррисси – воинствующим, а Гор – толерантным. Он вместе с его коллегой по группе Аланом Уайлдером, также придерживавшимся вегетарианства, мог совершенно спокойно смотреть, как остальные участники группы поглощали на фуршетах несметное количество мясных продуктов. Кроме того, Моррисси и Гора объединяло крайне осознанное отношение к индивидуальности собственного стиля, а также любовь к литературе. Однако если говорить об их текстах, то различия между ними очевидны.

Моррисси стремился к уникальности, предпочитал витиеватые предложения, длинные названия и отсылки к литературным произведениям. А Гор, сам провозгласивший себя Симплициссимусом^[2], максимально доступным языком писал о том, что его волновало. В 1985 году его в первую очередь волновал тот факт, что человеческая жизнь, как правило, бедна на события. «Я хочу показать, что жизнь скучна, – рассказывал он в интервью NME. – Тот, кто стремится пройти по самому краю, теряет способность к осмыслению жизни. Потому что настоящая жизнь далека от крайностей, как и мы сами. Что уж говорить о нашей музыке». Затем после короткого размышления, найдя, наконец, удачную формулировку для описания своих текстов, он добавил: «Мне кажется, что девиз нашей музыки: “Любовь, секс и выпивка против скуки”».

Многим людям мои песни о любви кажутся слишком сентиментальными. Но я считаю любовь одним из способов утешения, спасением от скуки – точно таким же, как секс и алкоголь».

Нетрудно догадаться, что особенно скучные обстоятельства требовали еще большей порции утешения. «В целом туры – это обычно очень скучно, – говорил Гор. – Поэтому мы – ну, или некоторые из нас – каждый вечер ходим куда-нибудь, заказываем выпивку и хорошо проводим время. Это способ утешения, понимаешь? Я точно знаю – это именно то, чего ждут от любой рок-группы. Впрочем, сходить куда-то и выпить – это еще и способ повеселиться, также как и выключиться из жизни». В отличие от Моррисси Гор не стремился выглядеть интеллектуалом. Кроме того, он вполне осознавал, как это сказывается на целевой аудитории группы. «Разница между нами и The Smiths состоит в том, что наши пластинки покупают из-за музыки, а их – в основном из-за текстов Моррисси, – говорил он в одном из интервью журналу *Zig Zag*. – Могу предположить, что примерно одна десятая процента от общего числа наших пластинок куплена из-за текстов, и уж точно ни одна из них не куплена просто из симпатии к нашим персонам». Конечно, здесь Гор несколько преувеличил, однако СМИ разделяли его точку зрения. Кто-то из представителей прессы даже описал Depeche Mode как «группу ребят, которые на вечеринках обычно отсиживаются где-нибудь в уголке».

Журналистов раздражало, что Гор наплевательски относился к традиционным правилам игры. Ему нечего было им предложить: он не пытался строить из себя ни *enfant terrible*, ни великого мечтателя. Если и существовала когда-то поп-звезда, лишенная всякого притворства, то это Гор в восьмидесятые. Он мог быть стильно одет, но его поведение оставалось совершенно непринужденным. Показательным примером стало интервью MTV, которое Гор вместе с Гааном дали в июле 1985 года. Пока вокалист бойко и подробно отвечал на вопросы ведущего и даже давал интерпретации некоторых текстов Depeche Mode, Гор не проявлял никакого интереса к происходящему и уже через несколько минут после начала интервью напоминал школьника, умирающего от скуки на уроке математики. Эта картина хорошо отражает предпочтения участников группы, окончательно прояснившиеся после этого интервью. Гаану очень нравилось представлять группу и постоянно находить новые слова для пересказа старых историй.

Гор же предпочитал молчать. «Постоянно ждешь, что он вот-вот скажет что-то интересное, но этого никогда не происходит», – говорил один из авторов, писавших о группе.

Фатальное отсутствие чувства юмора – вот что больше всего разочаровывало Гора при общении с представителями СМИ. Как автор песен он считал, что в его произведениях достаточно

юмора. «В нашей музыке всегда присутствует хорошая порция юмора, но люди этого не замечают. И нас никогда об этом никто не спрашивает», – говорил Гор в одном из интервью после выхода альбома *Some Great Reward*.

Многочисленные интервью и фотосессии, а также длительный тур в поддержку альбома *Some Great Reward* в начале 1985 года привели к тому, что участники группы впервые почувствовали усталость друг от друга. В начале их карьеры работа шла легко, непринужденно и практически без передышек. Длительных перерывов не было, так что Гор не мог позволить себе продолжительного отдыха. Ему было сложнее, чем остальным участникам группы, ведь после напряженной работы они могли немного расслабиться, а ему нужно было писать новые песни. В начале года Уайлдер вернулся в Лондон, Флетчер со своей подругой уехал в Базилдон, Гаан улетел в отпуск на три месяца, а Гор переехал в Берлин, чтобы написать новый сингл. Автор песен по-прежнему считал Depeche Mode поп-группой, а в середине восьмидесятых любой поп-группе постоянно требовались синглы, чтобы не покидать чарты, звучать по радио и присутствовать на музыкальных телеканалах. Затянувшиеся больше чем на год перерывы, которые сегодня позволяют себе все известные музыкальные коллективы, в том числе и Depeche Mode, в то время были совершенно немыслимы. Постоянно должно было появляться что-то новое. В музыкальной карьере не могло быть длительных пробелов. Так Гор написал *Shake The Disease*, выдержанную в лучших традициях *Some Great Reward*: элегантная мелодия и рефлексивный, но достаточно простой текст, рассказывающий о взаимной привязанности между влюбленными.

Песня тронула сердца более взрослой аудитории – людей, которые уже успели и полюбить, и пострадать от любви. Во время своего сольного тура в 2003 году Гор исполнял эту песню под фортепиано, а когда у него спрашивали о его любимых песнях Depeche Mode, всегда упоминал *Shake The Disease*.

Менее глубокой, но оттого не менее интересной вещью была *Flexible*, вышедшая на стороне Б. В этой композиции присутствовал и ритм в стиле Бо Диддли, и бэк-вокал в стиле Rolling Stones, и еще многие другие мотивы из истории поп-музыки. Спонтанно написанная и так же спонтанно записанная вещь была адресована бывшим представителям новых романтиков, которые, казалось, уже давно распрощались с изначальными идеалами.

В интервью *Record Mirror* Гор говорил: «После зарождения движения новых романтиков и волны футуризма многие группы решили, что с такой музыкой им не справиться. Поэтому они

сменили направление: кто-то стал играть сальсу, кто-то подхватил другой тренд, показавшийся успешным. В нашем произведении мы попытались объединить все эти простоватые стили».

Гор сильно рисковал, говоря такое, но его мало заботило, что о нем подумают в поп-вселенной. Он восхищался подчеркнуто мужественной внешностью Боя Джорджа и пафосом Марка Алмонда. Ни разу он не сказал ни одного плохого слова о проектах Винса Кларка. Но такие команды, как Duran Duran или Spandau Ballet, которые в погоне за новыми хитами выбрасывали за борт какие бы то ни было музыкальные концепции, вызывали у него лишь усталую усмешку или язвительный комментарий в духе *Flexible*. Depeche Mode играли роль аутсайдеров на поп-сцене, и то, что летом 1985 года их не пригласили принять участие в концерте *Live Aid*, упрочило этот статус. Боб Гелдоф пригласил почти все группы, засветившиеся за последние годы в чартах. Однако Depeche Mode приглашения не удостоились. Это было явным свидетельством того, что группам, работающим с независимыми лейблами, не доверяют играть в высшей лиге. Позже Гор прокомментировал благотворительное мероприятие Гелдофа так: «Если группы так беспокоятся о благотворительности, то почему бы просто не дать денег и не закончить на этом? Почему нельзя заниматься благотворительностью, не выставляя это напоказ?»

В октябре 1985 года Depeche Mode выпустили свой первый сборник: *The Singles 81 > 85*, в котором было собрано 13 из 14 на тот момент официально выпущенных синглов, отсутствовала только песня *The Meaning Of Love*. Мотивы, побудившие группу на создание этого сборника, Гор объяснил, как всегда, прагматично: «Depeche Mode записали уже достаточно синглов, чтобы выпустить такой сборник». Впервые за всю историю группы на обложке пластинки появились лица самих музыкантов. Был изображен на ней и Гор. По обыкновению, с обнаженным торсом. Сделать такую обложку группа решила по совету Дэниела Миллера, которому в свою очередь срочно использовать фотографию группы порекомендовали рыночные аналитики. В результате впервые в жизни на обложке официальной пластинки появились их лица.

В буклете были напечатаны рецензии из музыкальных журналов, как позитивные, так и разгромные. Это должно было задокументировать произвол СМИ и одновременно продемонстрировать полное безразличие группы к злобным нападкам прессы.

Наряду со старыми и уже давно известными композициями в

сборник была включена песня *It's Called A Heart*, которая стала новым синглом. Этим группа хотела показать, что выпущенный сборник хитов – это своеобразный дайджест творчества четырех последних лет, а вовсе не знак того, что карьера Depeche Mode близится к закату. Впрочем, ничего хорошего из этой затеи не вышло, потому что наспех сочиненная песня вышла до крайности неуклюжей. Позже Уайлдер назвал ее «опасным шагом назад».

Намного позже Гор рассказывал об этом вынужденном решении: «У нас в тот момент не было подходящей хорошей композиции, и мы записали *It's Called A Heart*. Из всех песен, которые мы вообще когда-либо записывали, эту я люблю, пожалуй, меньше всего». От *Shake The Disease* к *It's Called A Heart*: это было немыслимое, невероятно опасное падение всего за несколько недель. Сингл с треском провалился, и этот музыкальный промах стал еще печальнее оттого, что на стороне Б была песня несравнимо более высокого уровня – *Fly On The Windscreen*, которая в новом альбоме станет одной из самых значимых.

Холодный прием нового сингла, а также постоянные споры чуть не оказались для группы фатальными. Позже участники говорили, что Гору было наплевать и на сборник, и на качество нового сингла, потому что он уже тогда работал над следующим альбомом. По-настоящему недовольны слабой работой были только два члена коллектива Depeche Mode: Дэниел Миллер, которому нужно было продавать пластинки, чтобы держаться на плаву, и Алан Уайлдер, перфекционист, которому было жутко стыдно за новый сингл. Внезапно возник вопрос, на который ответить мог только автор песен Мартин Гор: в каком направлении будет двигаться группа дальше? Впервые над коллективом нависла угроза распада. К тому же Гаан и Гор стали расходиться во взглядах на жизнь и в философских суждениях. Гаан, женившийся в августе 1985 года на своей юношеской любви Джоэнн Фокс, вдруг почувствовал себя намного старше и потому не упускал случая продемонстрировать остальным свое благоразумие и мудрость. Гор же оставался настоящим берлинским обитателем и убежденным искателем утешения в напитках, он по-прежнему продолжал тяготеть к декадансу.

«Сегодня Мартин делает то, что я делал, когда мне было шестнадцать», – рассуждал Гаан о Горе, и в его тоне звучала снисходительность. Сам он теперь ходил в клубы не для того, чтобы шокировать публику или привлекать к себе внимание, а лишь для того, чтобы хорошо провести время. Времена, когда хотелось кого-то шокировать, остались в прошлом, а Гор этого даже не заметил. «Мартин говорит, что ненавидит ходить по

улицам и чувствовать себя нормальным человеком. Он впадает в панику, как только оказывается в обычной обстановке», – говорил Гаан. У Гора не было ни малейшего желания оправдываться за свой берлинский образ жизни. Наоборот, именно эти впечатления он считал важнейшим источником вдохновения для своего творчества. Поползли слухи о скором распаде группы. «В тот момент нас часто спрашивали: выпуск сборника синглов – это точка в нашей карьере или очередная глава в нашей истории», – вспоминал Гор. Осенью 1985 года никто не мог с полной уверенностью ответить на этот вопрос. Так было до тех пор, пока Миллер в конце года не призвал их начать запись новой пластинки.

У Гора уже были готовы песни для следующего альбома. Уверенный в подготовленном материале, он записал демоверсии и передал их Миллеру, который с общего согласия группы давно играл роль неформального контролера качества. Однако в этот раз отзывы Дэниела были не очень-то ободряющими. Миллер охарактеризовал новые песни как «сдержанные и мрачные». Не были в восторге и те музыкальные редакторы и журналисты, которым Миллер продемонстрировал записи. Ни одна из новых песен не отвечала требованиям радиоэфиров и синглов. В профессиональной сфере попытки музыкальных групп выпустить пластинку, не содержащую ни одного потенциального хита, определяют невеселым словосочетанием «коммерческое самоубийство». Когда Миллер довел до сведения Гора все полученные отзывы, тот не мог поверить своим ушам. Впервые он почувствовал, что окружающие его люди, и особенно представители СМИ, пытаются повлиять на его работу. Он был шокирован и исчез из поля зрения.

В конце лета 1985 года Гор неделю провел в небольшом местечке Эрфде в Шлезвиг-Гольштейне. На 2045 жителей – одна поп-звезда. Задачей этого отчаянного поступка было «прочистить мозги». Никто из участников группы не знал об этой его вылазке. В Эрфде он навестил свою приятельницу, с которой познакомился еще в середине семидесятых по программе школьного обмена. «Каждый вечер у нас была вечеринка по поводу встречи. Шнапс лился рекой», – рассказывал он о той неделе, проведенной на севере Германии.

Целыми днями он осчастливливал своими автографами восторженных тинейджеров, которые не могли поверить в то, что эта эксцентрично одетая поп-звезда пробудет в их глуши несколько дней. Фанаты, разумеется, поставили в известность местную прессу. Гор и шагу не мог ступить без попкорна и провожатых. Несмотря на все досадные издержки, эта недолгая

поездка себя оправдала: Мартин вернулся назад с твердым намерением сделать следующий шаг.

Коллеги по группе отнеслись к его поведению снисходительно («Иногда каждому на пользу слетать с катушек», – сказал Гаан). После возвращения Гора Depeche Mode начали работать над своим пятым студийным альбомом *Black Celebration*. И группа, и те, кто работал с ней в одной упряжке, точно знали: если они хотят записать предложенные Мартином песни, делать это необходимо крайне сосредоточенно и серьезно. Этот альбом или станет настоящим шедевром, или попросту уничтожит группу. Дэниел Миллер и Гарет Джонс буквально жили новым альбомом. Этот принцип работы они позаимствовали у Вернера Херцога, режиссера, не терпевшего на съемочной площадке никаких компромиссов. В фильме «Фицкарралдо» с Клаусом Кински в главной роли он ради достоверности съемок настоял на том, чтобы протащить по суше огромный речной пароход. Для участников Depeche Mode такой подход означал сосредоточиться на работе и без остатка посвящать себя записи новых песен. Изо дня в день. Запись альбома продолжалась 120 дней при 14-часовом рабочем дне. Группа работала сначала в Лондоне, затем снова в студии Hansa в Берлине. Необходимые концентрация и сосредоточенность были достигнуты в рекордно короткие сроки: неизвестность и подсознательный страх перед провалом быстро заставили всех взять себя в руки.

Первый сингл альбома *Stripped* был одним из немногих треков, записывавшихся в расслабленной атмосфере. Уже созданную Гором демоверсию этой песни открывал звук мотора, в финальную же версию включили звук заводящегося *Porsche* Гаана. Эта песня, ставшая олицетворением мощи электронной музыки, достигла четвертой позиции в немецких и пятнадцатой – в британских чартах. Правда, продержалась она там лишь в течение пяти недель. Гор высказал свои предположения по этому поводу: «Наши фаны сумасшедшие. Они скупают пластинки в первый же день после выхода, а мы потом страдаем оттого, что быстро вылетаем из чартов». Правда, эта теория никоим образом не объясняет, почему в Англии *Stripped* не попала в топ десять. По всей видимости, это было связано с чрезвычайной загруженностью чарта на тот момент.

Хуже всего дела обстояли в Америке. Гор так описывал ситуацию: «Там почему-то решили, что песню публиковать не стоит. Вместо этого они выпустили *But Not Tonight* на стороне А просто потому, что планировали использовать этот трек в каком-то дурацком фильме». Впрочем, со стороны звукозаписывающей компании Sire Records такое поведение объяснялось не

произволом, а скорее осторожностью: название и текст песни были расценены как аморальные, и представители выпускающего лейбла просто побоялись, что чопорная Америка сингл не поймет.

А тем самым «дурацким» фильмом, как его назвал Гор, стал не самый интересный предшественник популярного сериала «Секс в большом городе» – фильм «Современные девчонки». «Нам понадобилось девять дней, чтобы смикшировать *Stripped*, и бог знает сколько времени, чтобы проработать все музыкальные нюансы», – говорил Мартин. «На *But Not Tonight* у нас ушло три часа, но эти мудрые искушенные американцы почему-то выбрали именно ее». Тем не менее Гор и Depeche Mode с пониманием отнеслись к решению американской звукозаписывающей компании и даже сняли видео для американского телевидения. В некоторых ситуациях Гору не хватало решимости и упорства, чтобы отказываться от явно абсурдных, по его мнению, предложений. Вместо этого он и остальные участники группы решили попросту игнорировать в дальнейшем американский музыкальный рынок. Гор не стал ничего предпринимать, когда его музыку неправильно оценили и использовали. Ему проще было отказаться от самого крупного музыкального рынка в мире, чем позволить этому рынку диктовать правила. Это было своего рода равнодушным непотворением человека, который не хотел, чтобы ему мешали спокойно работать.

Внутри группы с самого ее начала действовало правило: Гор исполняет песни, которые в его исполнении звучат более выигрышно. Как правило, это были очень спокойные, меланхоличные, нежные композиции. До *Black Celebration* в каждом альбоме таких песен было не больше двух. Когда записывали пятую пластинку, оказалось, что целых четыре песни больше подходят для вокала Мартина. И все они, по мнению команды, были достойны того, чтобы войти в новый альбом. Трек *A Question Of Lust* вообще стал первым синглом в исполнении Гора. «Это была целая история, – вспоминал Миллер реакцию Гаана. – Впрочем, оно и понятно: если группа, в которой ты – вокалист, выпускает сингл, в котором тебя даже не слышно, немудрено почувствовать себя не в своей тарелке».

В отрывках телепередач можно увидеть Гаана, который мужественно пританцовывает под эту песню, в то время как Гор исполняет ее в лучших традициях шестидесятых: строгий взгляд, устремленный в камеру, минимум движений, до невозможности серьезное лицо и опущенные веки, когда нужно взять высокую ноту. Песня *A Question Of Lust* не помогла Гору выйти из тени Гаана. Но теперь он предстал в совершенно ином свете. В его собственном свете. Символичны с этой точки зрения первые

кадры видеоролика к песне, в которых Гор избавляется от одежды.

Классический ритм песни в стиле Филя Спектора открыл для Depeche Mode новые нюансы звучания. Раньше синти-поп-баллады звучали холодно и как-то отрешенно. Но простая мелодия, созданная Гором, сделала эту песню похожей на сингл. И в Германии это сработало: *A Question Of Lust* ворвалась в топ-десять, в очередной раз упрочив имидж группы, уникально сочетающей в своем творчестве мрачность и теплоту. В Англии сингл добрался только до 28-й позиции, а в музыкальных журналах, как всегда, стали появляться статьи – от плохих до циничных. Годом позже Гор прокомментировал в *Record Mirror* ситуацию, которая сложилась сразу же после выхода *A Question Of Lust*, а также вообще сам процесс создания синглов в духе часто цитируемого закона поп-музыки, гласящего: «Дело не в песне, а в певце». «Люди просто не понимают, как сложно написать хотя бы один сингл, – говорил он. – Возьмем, например, Джорджа Майкла. Громкое имя. Но стала бы песня *Careless Whisper* хитом, будь она исполнена каким-нибудь неизвестным итальянцем? Или она показалась бы нудной? Это Джордж Майкл сделал из нее хит. Когда мы выпустили *A Question Of Lust*, она всем показалась бесцветной. А ведь это была замечательная баллада».

Точнее всего атмосферу песен *Black Celebration* передает композиция *Fly On The Windscreen*, рисующая картину медленного умирания мух на лобовом стекле автомобиля. Песня, которая однажды уже стала оборотом неудачной стороны А, определенно была одним из основных символов тогдашней лирики Гора: «Death is everywhere / There are flies on the windscreen / For a start / Reminding us / We could be torn apart / Tonight». Как единственно возможный ответ на этот вездесущий недуг рождается человеческое стремление найти утешение. Только теперь уже не скука объясняет необходимость страсти и желаний. А осознание неизбежности смерти. В этом альбоме Гор еще ближе, чем в *Some Great Reward*, подошел к темам, которые волновали его больше всего. Сталкивая человеческую жизнь, полную страстей и желаний, с реальностью, он, как и положено всякому пессимисту, создавал образы в черных тонах.

Картины расставаний, разлук, страданий, мотивы быстротечности времени пронизывали его композиции. Однако мысль о бренности бытия вызывала у Гора не жалость к себе, а желание праздновать жизнь: «Let's have a black celebration tonight / To celebrate the fact / That we've seen the back / Of another black day».

Впрочем, *Black Celebration* не стал целиком и полностью

торжеством мрака. Гор вовсе не закрылся от окружающего мира. Напротив, он очень внимательно наблюдал за близкими отношениями между людьми. Он изучал связи, возникающие между людьми, которые любят друг друга, и любят не где-то в раю, а здесь, на земле, где путь влюбленных редко бывает гладким. Лучший пример такого наблюдения – фортепианная баллада *Sometimes*, которая, в сущности, есть не что иное, как пессимистическое продолжение *Somebody*: тот, кто обрел любовь, теперь медленно, но верно разрушает ее. «Эта песня о том, кто постоянно ставит отношения под сомнение и в итоге испытывает лишь усталость и сожаление», – рассказывал Гор журналу № 1.

Затронул Гор в альбоме и социальную проблематику. В песне *New Dress* Гор выступил с резкой критикой в адрес журналистов, которые скорее будут обсуждать новое платье леди Ди, чем обратят внимание на реальные трагедии, происходящие в мире. Слова, звучащие в припеве этой композиции, и сегодня могут стать лозунгом для тех, кто критически настроен по отношению к СМИ: «You can't change the world / But you can change the facts / And when you change the facts / You change points of view / If you change points of view / You may change a vote / And when you change a vote / You may change the world».

Гор с недоверием относился к СМИ и презирал многие их приемы. Больше всего его злило то, что он не мог справиться с журналистами в собственных интервью. «Мне кажется, что во время интервью я выгляжу фальшиво, – говорил он сразу же после выхода альбома. – И это только моя вина. Я ничего не могу изменить. Я говорю неправду. Проблема состоит в том, что я никогда не смогу открыться и объяснить смысл собственных песен. Когда я их пишу, они кажутся мне логичными. Я создаю для себя подходящую атмосферу, которая помогает мне абстрагироваться от мягкости современной поп-музыки. Но при этом я точно знаю, что сами мы никогда не сможем стать такими жесткими, какими кажемся в нашем творчестве».

В этом состояло основное противоречие. Гор писал песни, которые слишком жестко и глубоко затрагивали суть вещей. Он отказывался от коллективного творческого процесса и работал только с теми идеями, которые приходили к нему в уединении. Гор знал: как только он окажется в привычном окружении своих коллег по группе, неважно, во время тура или на интервью, он вновь превратится в школьника на экскурсии, который удачнее всех прикалывается. Для него это не было проблемой, а вот у журналистов проблемы возникали не раз. Они предпочитали общаться с Моррисси, который был интеллектуалом и в своих песнях, и на публике.

Гор оставался верен себе. Но для группы все изменилось. *Black Celebration* стал долгожданным шедевром и был принят публикой по достоинству. Миллионам слушателей по всему миру было совершенно безразлично, что новые песни не соответствуют стандартам радиоэфиров. Словно паломники, они съезжались на концерты, которые проходили на все более и более крупных площадках, чтобы поприветствовать группу, которая создавала совершенно уникальную, мощную атмосферу без гитар и барабанов. Дела внезапно пошли в гору даже в Америке: в обход всех маркетинговых стратегий Depeche Mode стали альтернативной командой, демонстрировавшей Америке свои сильные стороны во время концертов. Своими новыми песнями Гор сорвал оковы с поп-индустрии. Он почувствовал, что его идеи сработали. Оглядываясь назад, он говорит, что вместе с выпуском альбома *Black Celebration* для него начался новый период в истории группы, период, когда ему стало нравиться все, что выпускают Depeche Mode. И что самое удивительное – этот период продолжается и по сей день.

Музыка для рабочего класса

Depeche Mode устраивают легендарный концерт в Восточном Берлине 7 марта 1988 года

Входные билеты отпечатаны на тусклой бумаге коричневого цвета. Надпись на них тоже не многообещающая: «Концерт, посвященный дню рождения FDJ»^[3]. Место проведения мероприятия – Вернер-Зеленбиндер-Галле на Пауль-Хайзе-штрассе, что возле парка народных гуляний во Фридрихсхайне. Вернер Зеленбиндер, в честь которого назван концертный зал, был борцом и участником коммунистического сопротивления, которого нацисты казнили в 1944 году. Март 1988 года, холодный и мрачный будний день в Восточном Берлине. Тот, кому повезло в тот день прокатиться на метро в сторону станции Лениналлее (ныне – Ландсбергер Аллее), непременно почувствовал, что вокруг творится что-то неладное. Улицы были заполнены молодыми людьми. Все они были одеты в настолько темные цвета, насколько позволял гардероб. Синие рубашки – неотъемлемая часть официальной униформы FDJ, практически не видны. Люди стекаются в зал. Они не кажутся возбужденными, скорее спокойными и молчаливыми. В конце концов, ребенок в канун Рождества ведь не берет гостиную штурмом. Несмотря на скудную информацию на входных билетах, все знают: на концерте, приуроченном ко дню рождения FDJ, будут играть Depeche Mode.

Западная группа для ГДР не такая уж и сенсация. Здесь даже были агентства, которые организовывали гастроли западноевропейских звезд. Руководящая партия ГДР давно уже уяснила для себя, что иностранных артистов замечательно принимают, а их приезд существенно улучшает репутацию Социалистической единой партии Германии. Большинство партийных деятелей рассматривали такие концерты как своеобразную терапию, направленную на поддержание собственной значимости в глазах Англии и ФРГ: Джеймс Браун, Uriah Heep, Шейкин Стивенс, Джо Кокер или Barclay James Harvest – все они отлично подходили для этой роли. Но Depeche Mode – это совсем другой уровень. Знаменитая группа мирового уровня в рамках тура *Music For The Masses* прибывает в Восточный Берлин прямо из Франции, чтобы потом после пары концертов в Будапеште и Праге отправиться покорять Азию и Америку. Их остановка в Берлине – настоящая сенсация.

Тот факт, что Depeche Mode, как и The Cure, уже задолго до

этого легендарного концерта зацепили молодежь ГДР за живое, отлично иллюстрирует идеи о том, что воссоединение Германии лишь вновь переплело все то, что изначально было единым. Пластинки с записями альбомов Depeche Mode в ГДР расходились с той же головокружительной скоростью, что и в ФРГ, правда, в Восточной Германии достать их было намного сложнее. Вот почему в начале и середине восьмидесятых такое значение имели так называемые «переписчики»: люди, которые имели выходы на западные музыкальные рынки, приобретали пластинку или кассету и при помощи магнитофона переписывали музыку на другие кассеты. Одна пластинка превращалась в сотни. И паства Depeche Mode в ГДР точно так же, как и на Западе, неуклонно росла. Кстати, в Восточной Германии, как и на Западе, быстро возникла и стала развиваться сеть фан-клубов. Правда, неофициальных. Названия у них были самые разные. К примеру, клуб *Grabbling Hands* организовывал вечеринки, рассылая пригласительные по почте. Чтобы руководители других молодежных клубов предоставили им свое помещение для проведения мероприятия, они непременно подкупали их презентом в виде бутылки шампанского или еще чего-то приятного. Другие прибегали и к более жестким методам: например, неподвижно сидели на танцполе до тех пор, пока диджей не включал Depeche Mode. Девизом их было: мы тоже хотим танцевать.

За то что Depeche Mode 7 марта 1988 года отыграли концерт в Восточном Берлине, вряд ли следует благодарить их преданных сторонников из ГДР, потому что мероприятие состоялось по инициативе чутких венгерских организаторов. На пути из Страсбурга в Будапешт в туре *Music For The Masses* образовалось три свободных дня, и команда согласилась, несмотря на смехотворный гонорар (ходили слухи о 5000 марок, но все же немецких марок), сыграть исторический концерт, вместо того чтобы останавливать гастрольный автобус на три дня. Теперь организаторов занимала еще одна проблема. Как собрать достаточно публики в Вернер-Зеленбиндер-Галле без свободной продажи билетов? Или же пригласить на выступление только пламенных сторонников FDJ и SED^[4]? Разумеется, черствая публика на гастрольном концерте одной из самых зажигательных групп мира могла обернуться позором, а организаторы рассчитывали, что Depeche Mode расскажут всему миру о радушном приеме в ГДР. Решено было распространить большую часть билетов среди учащихся школ и профтехучилищ.

Позже некоторые фанаты Depeche Mode рассказывали, что оказались среди избранных, получивших заветный билетик. Это

дает основания предположить, что организаторы совместно с районным управлением Берлина и молодежной радиостанцией DT64 попытались распределить билеты среди «подходящей» публики, а вовсе не среди особенно преданных партии. Не стоит удивляться тому, что государственные службы были неплохо осведомлены об экстраординарных вкусах своих граждан. Это было вполне логично. Для чего же еще в фан-клубах Depeche Mode появлялись «страстные» поклонники, проводившие на вечеринках лишь немного времени, а затем незаметно исчезающие? Несмотря на продуманную стратегию распространения билетов, к месту проведения концерта стягивались сотни фанатов, в том числе и безбилетных. По словам очевидцев, прямо перед зданием Вернер-Зеленбиндер-Галле стихийно образовался черный рынок, на котором билеты приобретали не только за деньги, но и в обмен на ценные вещи. Так, одному из поклонников билет стоил автомобиля «Трабант».

Перед концертом группа приняла участие в пресс-конференции, которая состоялась в зимнем саду тогдашнего *Grand Hotel* на Фридрихсштрассе. Во время разговора с журналистами Мартин Гор заявил, что вовсе не считает себя руководителем коллектива. «Я только пишу песни, а все, что творится вне этого, происходит исключительно на демократической основе». Можно представить выражения лиц идейных коммунистов после этого высказывания. Порадовало их одно: парни из Depeche Mode заявили, что имидж и модные тенденции не имеют для них большого значения. Главным шутником, как и всегда, стал Мартин Гор. На сей раз жертвой его чувства юмора была команда, игравшая на разогреве. Для этих целей организаторами была приглашена группа Mixed Pickles^[5], о которой Гор, конечно же, никогда раньше не слышал. Какое-то время он распространялся о том, как важна для Depeche Mode группа, которая играет на разогреве, и хвалил бельгийскую группу электронной музыки Front242 за поддержку концепции Depeche Mode. А потом закончил свой рассказ словами: «Я не знаю, кто они, эти Mixed Pickles», произнеся при этом название группы так, будто держал эти самые овощи во рту и боялся от смеха их выплюнуть.

Mixed Pickles, к слову, были уважаемой альтернативной рок-группой, известной в ГДР как независимая команда. И в тот вечер им предстояло весьма нелегкое испытание. После первых же звуков публика освистала музыкантов. Вовсе не потому, что имела что-то против самой группы, а просто потому, что с нетерпением ждала самого главного – того, что должно было начаться после разогрева. Ни один из слушателей не остался

разочарованным: зрители того концерта до сих пор рассказывают о нем как об одном из самых ярких и опьяняющих впечатлений в своей жизни.

Этот концерт и по сей день притягивает новых поклонников.

В толпе находился человек по имени Арним Тевтобург-Вайс, ныне известный как вокалист альтернативной группы Beatsteaks. «Я знал Depeche Mode только по постерам из журнала Bravo и по заезженным кассетам, но мне очень нравилась их музыка», – делился он впечатлениями, и его слова могли бы поддержать многие из присутствовавших на том концерте. «Когда они наконец вышли на сцену, мы все сошли с ума, особенно из-за комично одетого блондина по центру. Он был самым клевым парнем из всех, кого я когда-либо видел. Многие смеялись над его одеждой, но я подумал, что это и есть абсолютная крутизна. Это был мой самый первый концерт. В 1988-м мне было 14, и я смело могу сказать, что в тот вечер Depeche Mode навсегда изменили мою жизнь. Музыка Мартина навсегда останется для меня ориентиром. Depeche Mode – это мои The Beatles».

Позже отрывки из пресс-конференции группы будут транслироваться в специальном выпуске популярной музыкальной программы Electronics по молодежному радио GDR DT64. Так как никто и никогда официально не анонсировал концерт Depeche Mode в Восточном Берлине, многим фанатам было суждено узнать о сенсационном событии только постфактум из СМИ. Радиопередача стала единственным утешением для всех тех, кто и понятия не имел о концерте. Гор сам лично обратился к своим поклонникам на немецком: «Hallo, это Мартин Гор. И я хочу поприветствовать всех слушателей радиопередачи Electronics». Дальше ведущие передачи под названием «Depeche Mode – факты, музыка, обсуждение» сухо пересказали ключевые вехи биографии группы и прокрутили несколько странную подборку песен: *A Question Of Lust (minimal)* и *People Are People* из живого выступления в Базеле. Преамбула, в которой ведущие вкратце представили слушателям Depeche Mode, стала, наверное, самой лингвистически изощренной характеристикой группы: «Depeche Mode – волшебная формула, приводящая массы в восторг. Музыка, в основе которой лежат самые современные технологии. Сценическое шоу, полное цветовой игры самого изысканного сорта».

Music For The Masses

Почему Гор хотел побыстрее покинуть Лондон, что у него было общего с Марком Нопфлером и как Depeche Mode превратили американский стадион в пшеничное поле

Мартин Гор с трудом можно представить себе гостеприимным хозяином какой-нибудь вечеринки. В начале вечера он стеснителен, потому что трезв, а позже – пьян и потому раздет. Тем не менее руководство группы загорелось идеей организовать вечеринку для журналистов *Smash Hits* весной 1987 года. Им хотелось показать британской прессе, что по ночам Depeche Mode не скучают и не участвуют в черных мессах, как об этом писали в некоторых изданиях после выхода *Black Celebration*. Разумеется, журналисты *Smash Hits* не смогли отказаться от возможности в подробностях описать вечеринку, проходившую в одном из лондонских отелей. Вот какими впечатлениями они поделились о Мартине Горе: «Сначала он был диджеем, развлекая публику малоизвестными композициями: пластинками с берлинским авангардом и сочинениями Боуи, которые, конечно, никому знакомы не были. Он много смеялся, и смех его напоминал “громкий заразительный рев”. Потом, несмотря на поздний час, Гор потребовал салат и долго ковырялся в серпантине, упавшем в тарелку. Он привязал одного из журналистов к обеденному столу и пытался стянуть с него брюки. А ближе к полуночи, наконец, снял брюки и сам». «Что за чокнутый парень!» – заключили о нем *Smash Hits*.

В конце 1986 года Гор опять оставил Берлин, за все время так ни разу и не побывав в восточной части города. «Пограничники приняли меня за хулигана из футбольных фанатов», – рассказывал он журналу № 1. Гор снял апартаменты в Лондоне и пригласил к себе Кристину Фридрих. Это решение он прокомментировал так: «Моя подруга еще ни разу не жила нигде, кроме Берлина, и давно мечтала попасть в Англию». В том же году их отношения завершились. Возвращение Гора на родину не принесло ему ничего хорошего. После первых серьезных концертных туров Depeche Mode, во время которых он поездил по миру и познакомился с иными культурами, у него стало проявляться критическое отношение к Великобритании.

Гор продолжал поддерживать тесную связь со своей семьей и старинными друзьями, но британский менталитет стал ему чужд. Вскоре после своего возвращения в интервью для журнала *Record Mirror* он коротко охарактеризовал британский характер

следующим образом: «Мы, британцы, всегда были жестокими и навсегда такими останемся».

Переезд в Лондон был решением скорее прагматичным. Здесь, в Мэйда-Вэйл, жил Энди Флетчер со своей подругой. Здесь Алан Уайлдер организовал студию, в которой группа быстро и без особенных сложностей могла записывать рабочие варианты новых песен. Тем не менее сразу же после возвращения Гор понял, что в Лондоне он надолго не задержится. Вскоре после переезда в 1987 году он объявил во французском журнале *Best*, что новая жизненная глава в другой стране уже была твердо запланирована: «Совсем скоро я снова уеду и буду жить где-нибудь в Европе». Гор выразился недвусмысленно: «Я ненавижу Англию. Она слишком консервативна. Все эти законы, все эти убеждения – я слишком хорошо их знаю. Мне нравятся французы и немцы. Я чувствую, что эти люди наслаждаются своей жизнью и своей культурой».

Британские газетчики тоже получили по полной: «Большинство англичан читают либо *Sun*, либо *Daily Mirror*. Я прекрасно знаю эти бульварные газеты. В Европе существует масса подобных изданий. Но теперь, когда я вернулся домой, английские таблоиды показались мне помойкой. Они неправдоподобны до комичности. И иногда мне кажется, что люди, также как и я, покупают их только для того, чтобы немного посмеяться». Впрочем, свое мнение на этот счет он быстро изменил. Дело в том, что на третьей странице *Sun* в каждом выпуске печаталась фотография «девушки месяца» в обнаженном и очень соблазнительном виде. Во время предвыборной гонки в начале лета 1987-го таблоид оставил это место пустым, снабдив его комментарием: «Если к власти придут левые, так будет всегда». По этому поводу Гор сказал: «Готов побиться об заклад, что лейбористы только из-за этого и проиграли». Несмотря на все волнения и протесты, которые вызывала «железная» социальная политика Маргарет Тэтчер, победа на выборах уже в третий раз доставалась ей.

Как только Гор переехал в свое лондонское жилище после длительного тура в поддержку *Black Celebration*, он тут же приступил к написанию новых песен.

В те времена Гор как автор был абсолютно неприхотлив: он просто брал гитару и начинал сочинять. Не быстро, но весьма эффективно. А когда песня была готова, Гор не придавал особого значения звуковому оформлению и аранжировке, поэтому не тратил на это много времени. Уайлдер сказал как-то, что если бы все зависело только от Гора, то альбомы бы выходили каждую неделю. Однако принципы работы *Depeche Mode* существенно тормозили процесс. Спустя годы это, кстати, наложило свой

отпечаток на Гора, теперь и он стал работать со скоростью хромого, а каждая песня превратилась в жестокую борьбу с самим собой. Если позволить себе аналогию с морскими судами, то к концу восьмидесятых Depeche Mode походили на танкер средней тяжести. У них были цель и заданный курс, однако быстроходностью они не обладали, да и в управлении были тяжеловаты. После долгой изнуряющей работы над *Black Celebration* всем в группе стало ясно, что запись следующего альбома должна проходить иначе. И хотя все были довольны работой продюсера Гарета Джонса, группе хотелось чего-то нового. Кроме того, стало очевидно, что Дэниел Миллер больше не может проводить много времени с группой в студии в качестве их сопродюсера, поскольку лейбл Mute сильно вырос и Depeche Mode больше были не единственной его успешной группой. Был, например, еще дуэт Erasure, новый проект Винса Кларка, который в 1986 году выпустил целый ряд хитов.

«Мы записали с Гаретом и Дэниелом три альбома и пришли к выводу, что нам необходима “свежая кровь”, – говорил Гор. – Кроме того, я понимал, что Дэниел больше не может работать с нами, ведь к тому времени его Mute стал довольно крупным лейблом на инди-сцене. У него и без нас было чем заняться, так что вряд ли он смог бы безвылазно месяцами сидеть в студии». Новую пластинку группа начала записывать в лондонской студии Уайлдера уже с новым продюсером Дэвидом Баскомбом, отлично зарекомендовавшим себя в сотрудничестве с группой Tears For Fears. Гор играл свои новые демоверсии, после чего Уайлдер и Баскомб принимались за их доработку, а иногда и переработку. Вся эта предварительная работа очень напрягала Гора. Промежуточный этап доработки демоверсий перед окончательной записью казался ему нецелесообразным, и в будущем группа отказалась от такой практики.

Желание Гора вновь подышать воздухом других стран вскоре исполнилось. Он отправился в Париж, где и был дан старт шестому студийному альбому Depeche Mode.

Студия Guillaume Tell представляла собой старый кинотеатр с огромными помещениями, которые были заполнены литаврами, тарелками и прочими инструментами, не имеющими никакого отношения к поп-музыке. В отличие от тесной, способной вызывать приступы клаустрофобии берлинской студии здесь, в Париже, места для работы хватало с избытком. Кроме того, на сей раз группа отказалась от принципа «жить альбомом» и ослабила требования к посещаемости. Первым результатом нового формата работы стала композиция *Strangelove*, исполнение которой в лучших традициях классической гитарной поп-музыки удалось

записать журналистам: съемочная группа французского телевидения посетила группу в парижской студии и сняла Гора, исполняющего эту песню под акустическую гитару. В этой версии *Strangelove* прозвучала как ранний брит-поп.

В текстах песен Гор возвращается к своей излюбленной теме: он снова пишет о сложности любовных отношений. Теперь его волнует отсутствие взаимопонимания между возлюбленными. Вероятно, для Гора эта проблема обретает особое значение на фоне приближающегося разрыва с Кристиной Фридрих. Так, герой песни *Strangelove* в момент близости просит прощения за то, что однажды он сойдет с пути и больше не сможет быть рядом: «There'll be days / When I stray / I may appear to be / Gonstantly out of reach». Гора интересовала двойственность, присущая любви: то она требует максимальной близости, то ей нужна полная свобода. Иногда она определяет все, а иногда ровным счетом ничего не значит. Он задавал самому себе вопрос: как, черт возьми, обычный человек может справиться со всеми этим? «Мотивы в моих песнях часто повторяются», – рассказывал он журналу *Sounds*. «Например, я снова и снова возвращаюсь в своем творчестве к темам разочарования и утраты удовлетворенности. Многие мои песни пронизаны поисками невинности». Гор испытывал ностальгию по тем временам, когда был подростком. «У меня есть теория, что с возрастом увеличивается степень разочарования. Самые счастливые дни в жизни мы проживаем в юношеские годы. Когда становишься старше и с каждым годом узнаешь все больше, рельефность жизни со всем множеством ее граней постепенно сглаживается».

Жизненной философией Гора в тот период стало желание вернуть к жизни все эти грани. Его до неприличия громкий хохот и глупые шутки, обряды раздевания и бесконечная выпивка, поиск новых мест, где он мог бы почувствовать себя необремененным жизненными проблемами, – все это были попытки воспротивиться взрослой жизни, где за каждым углом поджидают чувство долга и несвобода.

Потому-то он не мог долго находиться в Лондоне. «Для меня приблизиться к этой невинности – единственный способ выжить. Я знаю, что мои песни многим кажутся депрессивными. Поэтому, как раз наоборот. Они полны надежд», – рассказывал Гор журналу *Best*. И он от всей души надеялся, что даже если журналисты этого не оценят, его слушатели смогут это прочувствовать: «Ты не откроешь людям ничего нового, написав хорошую песню. Но ты можешь попытаться описать чувства, им уже давно известные. И, быть может, они узнают в них собственные переживания». Мрачные настроения и пессимизм

своих песен он объяснил в телевизионном интервью в Финляндии в 1987 году: «Мне кажется, что гораздо интереснее писать о печальном. Это меня больше вдохновляет. Чарты и так переполнены приятной на слух ерундой».

Съемки клипа на песню *Strangelove* были второй совместной работой группы с нидерландским фотографом Антоном Корбейном. До этого с его участием был снят клип на песню *A Question Of Time* из *Black Celebration*. Для Гора это сотрудничество перевернуло представление о съемках. Обычно во время работы над видеоклипами он очень страдал. Время перед камерой тянулось катастрофически медленно, потому что большинство приглашенных режиссеров не могли найти правильного подхода к участникам группы. Как правило, режиссеры подходили к задаче с коммерческой точки зрения и исходили из того, что клипы синти-поп-групп должны быть несколько легкомысленными, соответствующими атмосфере подростковых шоу. Во время съемок Гор чувствовал невероятный стыд. А когда работа над клипом была окончена, чувство стыда только усиливалось. После *Some Great Reward* видео стали на порядок лучше, однако дискомфорт остался. Ситуация в корне изменилась, когда за создание имиджа группы взялся Корбейн и нашел подходящую визуальную концепцию. Гор так отзывался об их сотрудничестве: «Любое видео, которое мы снимали с Антоном, доставляло нам огромное удовольствие. Это касалось и всех фотосессий. Без него все это было бы самым настоящим кошмаром».

Эстетика Корбейна была диаметрально противоположна эстетике новых романтиков. Он не делал ставку на сдержанность или компьютерные эффекты, его интересовали сумеречные пейзажи, прекрасные женщины и элегантные машины. Он избегал неоновых светов и представлял вниманию зрителей черно-белые крупнозернистые изображения. Уже в клипе на *A Question Of Time* он предложил Depeche Mode нечто совершенно новое – немного рок-н-ролла.

Дорога окончательно уводила их от синти-попа к до сих пор не свойственной их группе мужественности. С новым имиджем отлично гармонировало новое звучание с отчетливой линией ударных, которые были заслугой продюсера Дэвида Баскомба. Ударные стали звучать неожиданно мощно. Для вышедшего позже сингла *Never Let Me Down Again* группа даже использовала сэмплы из песни Led Zeppelin *When The Levee Breaks*. Уже в 1987-м Depeche Mode стали прощаться с восьмидесятыми. Гор приветствовал новую эпоху особым символом: теперь на телевизионных выступлениях он появлялся с гитарой.

Вот как это произошло. На протяжении многих лет Гор

отказывался от этого инструмента. Разумеется, он записывал гитарные сэмплы в студии, использовал гитарное звучание в аранжировках, но на концертах ограничивался синтезатором. Однако благородная полуакустическая гитара была его постоянной спутницей во время туров. В 1986 году один журналист так описал свою встречу с Гором: «Он сидел с гитарой, полностью погрузившись в свой мир, наигрывал что-то из Эдди Кокрана или просто перебирал блюзовые гаммы». Новые визуальные образы, созданные для группы Корбейном, для Гора означали, что пришло время появиться с гитарой на сцене. Одной из самых ранних видеозаписей, запечатлевших Гора с гитарой, стала запись немецкой телевизионной передачи *Extratour* в апреле 1987 года. Группа представляла свой только что вышедший сингл *Strangelove*. Обращение Гора с гитарой на публике выглядело еще несколько неуклюжим. Но уже тогда стало понятно, что эта перемена, несомненно, сделала Гора более заметным. Наконец, он отошел от своего синтезатора и оказался в свете софитов. Теперь, исполняя бэк-вокальные партии, он попадал в фокус телевизионных камер.

После своего расставания с Кристиной Фридрих Гор познакомился в Париже с Сюзанн Бойсверт, уроженкой Техаса, которая во Франции изучала дизайн одежды. Позже он увековечит образ своей подруги в истории группы, поместив ее фото на обложку сингла *Policy Of Truth*. Из Парижа Depeche Mode с командой отправились в Данию, чтобы закончить работу над альбомом в крупнейшей скандинавской студии звукозаписи. Назвать пластинку *Music For The Masses* было идеей Гора. «Однажды я был в музыкальном магазине и просматривал пластинки. На одной из них было написано: *Music For The Millions*. И мне показалось, что это невероятно остроумная формулировка». В то время Гор много размышлял о статусе группы, ведь складывающаяся вокруг них ситуация была экстраординарной. Depeche Mode были звездами во многих странах Европы. В Германии и во Франции тысячи фанатов хранили верность группе со времен первых поп-синглов и до выхода *Black Celebration*.

В этих странах все было просто: люди скупали их пластинки, совершали паломничества на их концерты и с нетерпением ждали новостей от группы. Континентальная Европа была основой успеха Depeche Mode.

В Великобритании дела обстояли сложнее. Местные СМИ продолжали писать о группе злобные статьи. Так что беспокойство о своей репутации в родной стране не покидало Depeche Mode даже после того, как армия их поклонников на

острове значительно увеличилась. В США же карьера группы, напротив, продолжала идти в гору. Несмотря на относительно небольшое количество проданных в Америке дисков, группа завоевала здесь статус «массового феномена». Depeche Mode собирали огромные концертные площадки, и все это без видеоклипов, адаптированных под американский рынок, или танцевальных ремиксов в арсенале. Такая популярность без особого участия со стороны звукозаписывающих компаний определенно повлияла на самооценку Гора. Даже не пытаясь подстроиться под модные музыкальные тенденции, Depeche Mode достигли успеха. Гор вдруг понял, что он теперь не просто автор чарт-хитов, он – автор песен культовой группы. И ему это очень нравилось. «Лучше быть культовой, чем просто очень успешной группой, – говорил он *Record Mirror*. – Это одно из самых прекрасных чувств: не ощущать себя неудачником, даже если кто-то утверждает обратное».

Название шестого альбома *Music For The Masses* получилось в результате слияния этой новообретенной уверенности в своем успехе и небольшой шутки. «Мне казалось, что это звучит очень иронично, мы ведь тогда даже и не думали, что можем стать чем-то мейнстримным. Для нас название пластинки заключало в себе иронию, однако многие этого так и не заметили». Альбом увидел свет в сентябре 1987 года и просто очаровал поклонников. Ведь Гор, с одной стороны, смог расширить музыкальный и тематический спектр песен, а с другой стороны, сохранил множество знакомых публике черт, чтобы постоянные слушатели без труда смогли принять новый альбом. В истории рок- и поп-музыки нередко случалось, что группы терпели неудачу в попытке сочетать старые, проверенные тенденции и новые веяния. Эти группы раздражали своих поклонников либо тем, что начинали создавать что-то принципиально новое, либо тем, что постоянно повторяли одно и то же. Гору со своими песнями удалось избежать обеих ловушек.

В альбоме *Music For The Masses* автор сам исполнил две песни: *The Things You Said* и *I Want You Now*. Предполагалось, что он исполнит и *Little 15*. Эта песня была посвящена одному юноше, за которым Гор однажды наблюдал, но личность которого, само собой, не раскрыл. Герой этой песни стал олицетворением невинности, поисками которой был занят Гор в этот период: «*Little 15 / You help her forget / The world outside / You're not part of it yet*». Одному британскому журналу удалось раздобыть уникальную записку. В ней Гор написал для Гаана текст песни и загадочный цифровой код, который должен был подсказать Гаану предполагаемый автором формат исполнения. Гор не пожелал

предать огласке значение этих цифр. Жаль, что эта записка не попала к Шерлоку Холмсу.

Следующий шаг на пути к выпуску альбома был очевиден. У Depeche Mode был запланирован самый продолжительный и самый масштабный тур за всю историю их существования. Он стартовал 22 октября 1987 года в Мадриде, и до июня следующего года участники группы могли позволить себе перерывы в гастрольной гонке только на межконтинентальные перелеты и на Рождественские праздники. В Европе Depeche Mode собирали огромные площадки, в Париже они играли сразу три вечера подряд. В конце 1987 года группа отправилась в Северную Америку, где их встретили с невероятным вниманием. Несмотря на то, что в чарте *Billboard* песни из нового альбома лишь ненадолго промелькнули на последних позициях, билеты на самые большие концертные площадки Лос-Анджелеса, Далласа, Чикаго и Нью-Йорка раскупались в считанные минуты. Атмосфера на концертах была необыкновенной. Начиная с этого тура концерты Depeche Mode перестали быть обычными. Они стали тем, что Гор подразумевал под *Black Celebration*: празднество для посвященных без малейшего проблеска солнечного света.

Во время тура *Music For The Masses* на сцене Гаан перевоплощался в дервиша. Он превращал сцену в великолепную рок-н-рольную вечеринку, но кульминацией среди фанатов негласно считались сольные номера Гора. Во время исполнения на бис *A Question Of Lust* зрительный зал напоминал море огоньков из зажигалок. Когда один из английских журналистов спросил, можно ли считать Depeche Mode своего рода Dire Straits поколения синтезаторов, все осторожно, но уверенно ответили согласием. Обе группы не волновались о мнении прессы и увлекались своеобразными элементами одежды (головная повязка Марка Нопфлера против кожаной портупеи Мартина Гора), что, впрочем, не мешало им собирать огромные концертные залы и стадионы.

После повторного тура по Европе, во время которого 7 марта 1988 года Depeche Mode сыграли легендарный концерт в Вернер-Зеленбиндер-Галле в Восточном Берлине, и визита в Японию в конце апреля Depeche Mode вновь вернулись в Америку. На этот раз в гастрольном графике было 31 шоу. К группе присоединился знаменитый автор документальных фильмов о рок-н-ролле Д. А. Пеннебейкер. Его задачей было заснять тур на пленку. В шестидесятые годы Д. А. Пеннебейкер уже снял несколько легендарных картин: «Не оглядывайся» о Бобе Дилане, «Зигги Стардаст и пауки с Марса» о Дэвиде Боуи, а также фильм, посвященный событиям поп-фестиваля в Монтерее. Несмотря на

то что в сравнении со своими рок-н-рольными конкурентами Depeche Mode на сцене вели себя относительно спокойно, режиссер считал их концерты не менее эффектными, чем бродвейские шоу. Ему определенно нравилось стремление группы к постоянному совершенствованию и к независимости. Ведь они начали свою карьеру как группа для подростков, которая имела лишь устную договоренность с независимым лейблом. А теперь здесь, в Америке, они своей музыкой доводили публику до экстаза. И, несмотря на массу соблазнительных предложений, остались верны своему первому лейблу.

Группа наслаждалась овациями. Они чувствовали свою силу, потому что знали: эти люди собрались здесь не для того, чтобы услышать пару чарт-хитов. Группа была любимицей местных студенческих радиостанций. Одна из таких радиостанций, KROQ в Южной Калифорнии, в итоге подала им идею сыграть один, но очень масштабный концерт во время их следующей остановки в Лос-Анджелесе. Вместо двух концертов в зале вместимостью около 17 000 человек они предложили использовать стадион «Роуз Боул» в Пасадене, рассчитанный на 70 000 зрителей. Depeche Mode согласились. Гор при этом просто не мог не испытать чувства гордости. Он определенно обрадовался возможности противопоставить этот весомый факт иронии, с которой они еще год назад давали название альбому.

Тем не менее ему все еще сложно было поверить, что его песни способны собрать такое количество зрителей, да еще и в США. Но люди и правда съезжались со всей Америки, из самых дальних ее уголков. Ближе к вечеру 18 июня 1988 года группа испугалась собственной смелости.

Все происходило на глазах у Пеннебейкера, снимавшего фильм. Присутствовал на мероприятии и руководитель Mute Дэниел Миллер. Перед концертом, который был 101-м и заключительным в этом турне, у него были причины для волнения. Гор, вместо того чтобы сосредоточенно проверять звук, вел себя крайне раздражительно и рассеянно. «Мартин возился со своей гитарой, все время сбивался во время игры, – вспоминал Миллер. – Это никак не было похоже на нормальный саундчек. Все шло не по порядку, не так, как обычно». И только после того, как раздались первые аккорды монументальной инструментальной *Pimpf* из *Music For The Masses* и Depeche Mode вышли на сцену, настроение кардинально изменилось. Нервозность переросла в эйфорию.

Тот исторический концерт навсегда запомнился двумя событиями. Первое произошло, когда группа играла *Blasphemous Rumors*, любимую песню всех независимых студенческих

радиостанций. Есть замечательная песня Альберта Хаммонда, в которой справедливо говорится о том, что в Южной Калифорнии никогда не бывает дождей: *It Never Rains In Southern California*. Но в тот момент, когда на стадионе зазвучали слова о нездоровом чувстве юмора господ бога, над Пасаденой, как говорится, разверзлись хляби небесные. Однако нетипичный для этой местности ливень Гора не удивил. Его во время всего путешествия по Америке преследовали дурные предчувствия относительно погоды. «Мы постоянно шутили о темном облаке, которое, казалось, повсюду преследовало нас», – вспоминал он позже. – Сейчас это редкость, но было время, когда практически везде, где мы выступали, шел дождь».

Дождь прошел, а впечатления от песни, завершавшей первый сет, навечно вошли в историю. В *Never Let Me Down Again*, которая была самой сильной композицией среди всех, написанных Гором к тому моменту, Гаан, ближе к финальной кульминации под влиянием неведомого импульса, поднял руки и стал раскачиваться из стороны в сторону. В документальном фильме Пеннебейкера под названием «101» отчетливо видно, как поначалу удивленно, а потом растроганно Гор и Флетчер восприняли реакцию публики. Гор вспоминал: «Наблюдать за происходящим со сцены было совершенно невероятно. Все от первого до самого последнего ряда повторяли одно и то же движение. Это было похоже на пшеничное поле. Просто невероятно». Гор понял: с этого мгновения пути назад больше не будет. Только вперед. *Dereche Mode* стали одной из величайших групп в мире.

Маленькая подлость

Анализ песен, часть первая: на испытательном полигоне три хита Depeche Mode

Музыкальная студия Падерборнского университета представляет своего рода анатомический стол для препарирования музыкальных произведений. Профессор Майкл Алерс выборочно загрузил в микшерный пульт несколько песен Мартина Гора. Музыковед анализирует частоты, проигрывает на клавиатуре синтезатора некоторые аккорды, снова и снова поражаясь экстраординарным приемам. «Поначалу мне казалось, что музыке Гора не присущи какие-либо специфические черты, – говорит Алерс, родившийся в 1973 году и в прошлом сам записывавший музыку. – Однако я вынужден пересмотреть свою точку зрения. Многое из того, что он делает, не делает больше никто. Его музыка совершенно не вписывается в мейнстрим».

Everything Counts (альбом Construction Time Again, 1983)

В этой песне Мартин Гор совершил маленькую подлость по отношению к своему вокалисту Дейву Гаану. Их голоса делят композицию на две части: Гаан поет куплет, а Гор – припев. Такое чередование, в общем-то, не очень характерно для популярного сингла. Подобный прием можно найти у более старых рок-групп (например, у Queen или Kiss), но прежде всего он характерен для соула и ритм-н-блюза. В случае Depeche Mode такое распределение ролей сыграло с вокалистом злую шутку. Гор написал припев под свой тембр, партия очень удачно подошла под его высокий голос. А вот Гаан вынужден был мучиться с низкими местами в куплетах. На примере строчек с тройной рифмой: «...of a career / In Korea / Being insincere» заметно, как ему приходится прижимать подбородок почти к груди, чтобы взять самые низкие ноты.

«Этот прием заставляет куплеты звучать мрачнее, – анализирует Алерс. – Ведь ля-минорная тональность, в которой они написаны, в принципе, довольно легкая и живая». Она особенно популярна среди начинающих музыкантов: «Простые аккорды на гитаре, а на фортепиано – только белые клавиши».

Когда начинается припев и вокальная партия переходит к Гору, песня будто начинает сиять. Создается эффект раскрепощения – настолько органично тональность припева гармонирует с голосом певца. А аккорд в ля миноре, сыгранный на умышленно сильно расстроенном синтезаторе перед началом

припева, усиливает этот эффект. Кроме того, припев в тональности до мажор создает впечатление прозрачности и легкости. Без всяких сомнений: эта песня и по сей день популярна именно благодаря припеву.

На примере этой песни из раннего творчества Гора отчетливо видна его склонность к использованию долгого проигрыша перед вокальными партиями. В начале *Everything Counts* мы слышим только ритм и сэмплы, характерные для индастриала. Постепенно звук нарастает, становится более насыщенным, добавляются новые звуковые элементы – басы, пэды и звуки японской флейты, которые в конце концов сливаются в основной мотив. Для синглов совершенно не характерны такие длительные интро, поскольку это не соответствует требованиям радиоэфиров и музыкальных каналов. Как правило, люди хотят как можно быстрее услышать ведущего вокалиста и уж точно не ожидают, что тональность будет не соответствовать его голосу.

Somebody (альбом Some Great Reward, 1984)

Типичная фортепианная баллада, скажете вы? По настроению – вероятно, да. Однако уже первые ее аккорды дают понять, что эта вещь написана не профессиональным пианистом, а тем, кто предпочитает акустическую гитару. Профессиональный пианист обязательно предусмотрел бы плавные переходы от одного аккорда к другому. А аккорды Гора разбросаны по всей клавиатуре. «Эти аккорды напоминают последовательность аккордов барре на акустической гитаре, – говорит Алерс. – Здесь отсутствуют мягкие переходы и логика построения мелодии. Кажется, будто рука просто двигается по грифу и берет один аккорд за другим». Несмотря на то что Алан Уайлдер, который аккомпанировал Гору, очень талантливый пианист, Гор сам сделал демозапись и, вероятнее всего, дал Уайлдеру конкретные указания относительно того, что и как играть. В поп-музыке такие удаленные друг от друга фортепианные аккорды встречаются довольно часто. Как говорит Алерс: «Слушатели легко воспринимают такие звуковые последовательности. Они делают произведения более понятными и простыми для восприятия».

Если отнестись к песне *Somebody* непредвзято, то в ней вполне можно увидеть самый настоящий китч. Для этого в ней есть все: терции, усиливающие меланхолично-романтическое воздействие мелодии, мотивы ламенто (в данном случае в тональности соль мажор), которые композиторы использовали еще в XVII веке в погребальных песнях и траурных элегиях. Алерс говорит, что Гор поет ее как будто «на грани обморока». Исполнение кажется бесплотным, исполнитель преимущественно

использует фальцет. «Такая манера исполнения нацелена выжать из слушателя слезу и вызвать у него мурашки. Собственно, именно это и происходит благодаря аутентичности вокалиста. В этот момент он полностью раскрывается, отдает себя публике. И если вы как слушатель верите ему, тогда эта песня работает, а не воспринимается как банальность». А то, что группа сразу после записи поделилась тем фактом, что Гор записывал ее обнаженным, лишь усиливает это впечатление.

Контрастом к звукам голоса и фортепиано служат абсолютно нетипичные для таких песен шумы на заднем фоне, который обычно в музыкальных композициях остается максимально чистым. Эти посторонние звуки усиливают смысловую нагрузку текста. Если прислушаться, то можно уловить звук прибывающего и отправляющегося поезда, крики играющих детей, шум дождя, гул людной площади. В конце отчетливо слышится сердцебиение, а заключительным аккордом становятся тоскливые завывания электронного «ветра». Сэмплы наполняют текст песни дополнительными смыслами. Возможно, автор хочет иметь детей? Или тоскует от одиночества в толпе? А шум поезда – это желание сбежать или, наоборот, вернуться? «Эти шумы создают странную атмосферу, – рассказывает Алерс. – Но если сопоставить их с тем, о чем говорится в песне, то окажется, что композиция просто перегружена символами». Так что же стало последней каплей, переполнившей чашу терпения Алерса? Исследователь не нуждается в долгих раздумьях: «То, чего этой вещи действительно не хватает, – так это насыщенной партии струнных».

Never Let Me Down Again (альбом Music For The Masses, 1987)

Как определить степень уверенности группы в своих силах? Очевидно, что начать альбом с такой песни, как *Never Let Me Down Again*, могла только очень уверенная в себе команда. Давайте будем честными: что мы чувствуем после того, как 4 минуты 48 секунд этой композиции истекают? Она производит тяжелое впечатление с самого начала. *Depeche Mode* сразу показывают себя с совершенно другой стороны: Гор исполняет гитарную партию, оставляя при этом звук гитары чистым, не изменяя его обработкой до неузнаваемости.

Синтезатор по-прежнему его верный творческий спутник, однако дальнейший путь развития определен: отныне гитара займет свое место в творчестве группы. Кроме того, отныне мощности звучанию добавляет и барабанная установка, которая звучит совсем иначе, чем сэмплированные барабаны восьмидесятых. Еще до того, как Гаан споет первые строки,

прозвучат три разные инструментальные темы, каждая из которых принесет что-то свое и дополнит эффект постепенно нарастающего ожидания.

Следующий куплет песни производит более сильное впечатление из-за использования мрачного фригийского лада. При этом уже прозвучавший припев добавляет к этому эффекту кое-что еще. Гармонии становятся более мягкими за счет перехода в тональность до минор. Композиция раскрывается, а к вокалу Гаана присоединяется Гор. Его голос звучит и во второй части второго куплета, причем сразу можно заметить, что бэк-вокал не создает фон для основного вокала, а намеренно выходит на передний план, заглушая основную партию. Вокальная аранжировка вовсе не предполагает слияния основного и сопровождающего голосов. Она скорее играет на их различиях. Гор активно вытесняет Гаана, если хотите. И особенно это чувствуется в следующих строчках: «Promises me I'm as safe as houses / As long as remember, who's wearing the trousers». В контексте вокальной структуры композиции строчки эти обретают новый и весьма интересный смысл.

Финал песни напоминает Страшный суд. «Иерихонские трубы вторят ангельским хоралам», – рисует Алерс картинки почти библейского сюжета. Вокальная дуэль продолжается: голос Гаана, повторяющий в припеве название песни в си-бемоль мажоре, постепенно исчезает, а голос Гора будто парит над всей композицией, принося в творящийся апокалипсис свет и утешение: «See the stars, they're shining bright / Everything's alright tonight». В завершение произведение будто затухает и остается лишь чистый звуковой эффект синтезатора. Шелест ветра, цифровой шум. Чем больше Алерс слушает песню, тем более сильный эффект производит на него финал: «Очень витиевато и очень сложно в исполнении». А продолжает пластинку, между прочим, *The Things You Said* – одно из немногих спокойных произведений в альбоме. Вполне разумный выбор.

Counterfeit & Violator

Что заставило Гора использовать только чужие песни в сольном альбоме, почему Depeche Mode едва не остались без своего самого главного хита и как Гор ведет себя, когда выпьет лишнего

Волна эйфории, накрывшая Depeche Mode на концерте, завершавшем тур *Music For The Masses*, в Пасадене, была лишь предвестником событий, которым суждено было развернуться после выхода их седьмого студийного альбома *Violator*. Вскоре Лос-Анджелес снова станет ареной массовой истерии. Впрочем, до того как их первый «миллионник», по сей день остающийся безусловным бестселлером, увидит свет, еще должно пройти время. После шоу в Пасадене Мартин Гор понял, что пришло время отправить всех участников группы в длительный отпуск, чтобы они смогли восстановить свои силы после почти непрерывного восьмимесячного марафона и переварить недавний всплеск популярности. Поэтому участники Depeche Mode провели вторую половину 1988 года вместе со своими семьями вдали друг от друга. В конце августа этого же года американская звукозаписывающая компания Sire выпустила новое издание их сингла *Strangelove*, по официальной версии – из-за недовольства музыкантов прежним вариантом. Однако, вероятнее всего, представители лейбла просто не желали упускать возможность получить выгоду от вспышки бешеного интереса к Depeche Mode в США.

Во всей истории с синглом *Strangelove* '88 по-настоящему заслуживает отдельного упоминания лишь *Highjack Mix* Тима Сайменона. В конце восьмидесятых этот продюсер и мультиинструменталист с его проектом *Bomb The Bass* считался в Лондоне основателем нового направления танцевальной музыки. Интерпретация Тима Сайменона отличалась от оригинала всего лишь наличием звука синтезаторной сирены и тройными битами в интро. Однако тот факт, что Гор позволил Сайменону сделать ремикс своей песни для пластинки с синглом Depeche Mode, был воспринят как шаг навстречу хаусу. Дела, впрочем, обстояли скорее наоборот: это не Гор хотел приобщиться к новым тенденциям – это молодежная сцена пыталась заполучить Depeche Mode. По иронии судьбы, группу, которую годами критиковали за их искусственные биты, теперь хотели видеть визитной карточкой перспективной электронной музыки.

Британский альманах *The Face* чуть позже зашел еще дальше

и организовал встречу Depeche Mode и Деррика Мэя, оставив все так, будто синти-поп-команда и крестный отец техно из Детройта с незапамятных времен были братьями по духу.

То, что журнал преподнес своим читателям это событие как дружественную встречу двух гигантов одного жанра, вынудило Гора лишь устало пожать плечами. Вся эта нелепица не волновала его, потому что он уже давно был занят параллельным проектом: сольным дебютом. Точно так же, как Алан Уайлдер, который в паузах между работой в Depeche Mode занимался своим авангардным электронным проектом Recoil, Гор решил посвятить длительный перерыв работе над вещами, которые он не планировал осуществлять совместно с Depeche Mode. Самооценка его значительно улучшилась, когда выяснилось, что из всего альбома *Music For The Masses* фаворитами как у критиков, так и у поклонников стали песни в его исполнении. В некотором смысле легкомысленная *I Want You Now* и мрачная *The Things You Said* показали противоречивость натуры Гора. Однако песня, которая стала наиболее удачным образцом его сольной карьеры, находилась не в альбоме *Music For The Masses*, а на стороне Б сингла *Behind The Wheel*.

Авторство песни *Rout 66*, сыгравшей важную роль в фильме «101» Д. А. Пеннебакера, не принадлежало Гору. Ее написал американский джазовый музыкант Бобби Труп сорок лет назад. Возможно, сейчас кто-то, оглядываясь назад и анализируя творческий путь Гора, сказал бы, что лишь ирония и скромность заставили одного из талантливейших и самобытнейших авторов песен современности включить в свои сольные пластинки кавер-версии чужих произведений. Однако эта история корнями уходит очень глубоко, в самое начало восьмидесятых. В те времена Гор только начинал писать и время от времени тренировался на чужих песнях, иногда делясь результатами с друзьями. Он сыграл *Down In The Boondocks* Билли Джо и *I Love You Love Me Love* классика глэм-рока Гари Глиттера. Оба кавера позже будут ошибочно причислять к списку песен первой сольной пластинки Гора *Counterfeit E.P.*, запись которой началась осенью 1988 года и заняла у новоиспеченного сольного исполнителя всего лишь несколько недель.

Однако его пристрастие к созданию кавер-версий было не единственной причиной того, почему его сольная пластинка состояла исключительно из чужих композиций.

Главная причина крылась в абсолютно бескорыстной преданности Гора своей группе: ведь каждая песня, написанная им для сольного альбома, могла стать упущенным шансом для Depeche Mode. «Думаю, что кавер-версии в данном случае – самый

удачный выход», – прокомментировал он концепцию альбома Counterfeit, а затем сравнил свою роль в Depeche Mode с ролью Фила Коллинза в группе Genesis, которая в прошлом играла прогрессивный рок, да и по всем прочим характеристикам никакого отношения к Depeche Mode не имела. «С одной стороны, мне бы очень хотелось, чтобы на моей сольной пластинке были только мои лучшие вещи, – сказал Гор. – А с другой стороны, моя группа хотела бы, чтобы мои лучшие вещи принадлежали ей. Такая ситуация может привести к конфликтам». Впрочем, Гор давно расставил приоритеты, для него было важно «ни в коем случае не пренебрегать интересами Depeche Mode». Поэтому он решил, что на его первой сольной пластинке будут только каверы.

В октябре 1989 года он сделал Ричарда Коннинга, бывшего участника британского синти-проекта Torch Song, сопродюсером своего дебютного альбома, записывавшегося в лондонской студии Sam Therapy. К этому времени Гор записал демоверсии шести своих самых любимых песен в студии у себя дома, а затем при поддержке Коннинга сыграл их в том же виде, в каком они были там записаны. Роль Коннинга в процессе записи пластинки сводилась к контролю над звуком во время записи и молчаливому наблюдению за происходящим. Обо всем остальном позаботился Гор – от записи партии вокала и бэк-вокала до самой последней ноты, взятой на синтезаторе. В сопроводительной информации к пресс-экземплярам пластинки, презентованным немецким лейблом Intercord, значилось: «Counterfeit – воплощение личного хобби. Не больше. Но и не меньше». С момента выхода в свет этой пластинки Гор не раз подчеркивал, что раскаивается в том, что записал всего полдюжины песен, вместо того чтобы превратить Counterfeit в полноценный альбом, подобрав песни под стиль своему широкому музыкальному кругозору. Ведь каждая композиция, вошедшая в альбом, расширяет его репертуар, создает многообразие.

Нельзя не заметить схожесть в вокальной манере исполнения между кавером *Never Turn Your Back On Mother Earth*, трогательным спиричуэлom *Motherless Child* и работами Depeche Mode *Somebody* и *A Question Of Lust*, которые Мартин исполнял solo. Строки композиции *Compulsion*, открывающей альбом, можно интерпретировать как оправдание человека, что долгие годы посвящал всю свою работу группе и теперь решил сделать первый робкий шаг на сольном поприще: «There's no plan, it had to happen / Got to move on sometime / And it's about time / By putting one foot in front of another / And repeating the process / Cross over the street».

С музыкальной точки зрения Гор старался сохранить

максимальную близость этой кавер-версии к оригиналу Джо Кроу: мощные синти-биты, захватывающая мелодия и сдержанная, но эффектная аранжировка превратили эту композицию в настоящий хит, по крайней мере, среди поклонников.

Тем не менее Countefait не снискала грандиозной популярности. Альбом добрался только до 18-й позиции американского чарта *Modern-Rock*. Непосредственно перед выходом пластинки Гор добавил к названию две буквы – *E.P.*, сокращение от *Extended Play*, чтобы не создавать ложных ожиданий и подчеркнуть особенность сборника, который был слишком велик для сингла, но слишком мал для полноценной долгоиграющей пластинки. Тем не менее лейбл Mute присвоил альбому Counterfeit номер в каталоге выпущенных альбомов. Немецкие коллеги Mute из лейбла Intercord довольно смело, но, как выяснилось позже, ошибочно назвали пластинку «первым и, скорее всего, единственным сольным проектом Гора». Занимательна при этом характеристика, которую они дали пластинке: «Этот альбом – очень личная работа музыканта и певца, который может себе позволить быть скромным». Эта скромность отлично прослеживалась и в открытках, которые Intercord распространили среди публики перед выходом альбома. Создавалось ощущение, будто Гор был вовсе не поп-звездой, а начинающим музыкантом, который лично обращался к своим слушателям и заранее благодарил потенциальных покупателей пластинки «за оказанную поддержку».

После переполоха, сопровождавшего недавнее мировое турне Depeche Mode, Гору меньше всего хотелось снова оказаться в эпицентре событий. Потому он задолго до выхода пластинки отправился в свою студию в Западном Лондоне и занялся там новыми песнями для следующего альбома Depeche Mode. «Чем ближе вечер, – сказал он однажды, – тем удачнее протекает мой творческий процесс». Легко себе представить, как глубокой ночью Гор сидел за фисгармонией и импровизировал до тех пор, пока глубокий, звучный гул архаичного инструмента не сложился в мучительно-приятную последовательность аккордов, которая в будущем принесет Depeche Mode миллионы. Однако Гор был не настолько тщеславен, чтобы выпустить вместе с синглом одну из ранних демоверсий песни *Enjoy The Silence*.

Ведь именно при сравнении сингла с этой оригинальной и совершенно не танцевальной версией становится очевидно, что, несмотря на всю свою интимность и глубину, до хита ей не хватает еще очень многого: пульсирующего ритма, драматических клавишных аккордов и рельефной, возвышенной гитарной темы.

Альбом за альбомом Depeche Mode следовали одному и тому

же скучному, рутинному сценарию. Гор писал песни в тихом укромном уголке, до мельчайших деталей прорабатывая мелодии и гармонии, и почти не оставлял группе возможностей повлиять на окончательную версию произведения. Это объясняет тот факт, что демозаписи ранних вещей Гора почти не отличаются от их окончательных студийных версий в исполнении Depeche Mode. Как ни странно, в конце концов устали от такого порядка не только участники группы, но и сам автор. Он освободил своих коллег от цепей, которыми сам их раньше сковал. Гор был единственным автором песен Depeche Mode, и у него все еще оставалось превосходство над остальными участниками группы, однако для альбома *Violator* он впервые записал очень схематичные демоверсии, оставив остальным пространство для творчества. Большинство сырых записей представляли собой вокальную партию в сопровождении одного инструмента, например органа или гитары, без вступления и концовки.

Однако Гор понимал, что если во время студийной работы Гаан и Флетчер станут пренебрегать предоставленными им возможностями, могут возникнуть проблемы. Во избежание конфликтов Гор считал необходимым заменить Дэвида Баскомба, занимавшего позицию невмешательства, на нового продюсера, который будет активно участвовать в создании аранжировок. На эту роль отлично подходил Марк Эллис по прозвищу Флад. В свои двадцать с небольшим этот лондонец уже снискал репутацию самого упорного представителя своего цеха. Кроме того, ходили слухи о его дипломатических способностях, которые уже удовлетворили интересы ирландских спорщиков из U2. На взгляд Гора, Флад имел опыт работы как с электро-группами, такими как New Order и Cabaret Voltaire, так и с представителями более жесткой музыки, например с метал-группами Ministry и Nine Inch Nails. Так что Гор потенциально видел в нем независимую сторону в спорах и компетентного помощника в реализации его плана, состоящего в том, чтобы ввести в творчество группы гитару и другие элементы классического рока. Он казался единственным продюсером, который мог найти компромисс между синти-попом и рок-н-роллом.

На протяжении трех недель Флад и Depeche Mode присматривались друг к другу в Лондоне, а затем вместе с сопродюсером Франсуа Кеворкяном на полтора месяца улетели в Милан. Там в студии Logic они в первую очередь посвятили себя записи песни *Personal Jesus*.

Уже при прослушивании демозаписи шеф Mute Дэниел Миллер решил, что эта песня станет достойной предтечей альбома *Violator*. Однако только в Милане композиция

раскрылась по-настоящему, заиграв самыми разными красками. Ее текст балансировал между экстраординарностью и кощунством. Блюзовая гитарная тема казалась острой как лезвие бритвы. А сэмпл-биты напоминали не то удары молотка, не то грохот принадлежащих Depeche Mode чемоданов, подпрыгивавших по дороге в Милан. Все это обещало группе легендарное возвращение после перерыва. Выход сингла был запланирован на 29 августа 1989 года, то есть на семь месяцев раньше альбома. Выбор даты может показаться на первый взгляд странным. Ведь успех вышедшего в марте 1989 года концертного альбома «101» был достаточным основанием, чтобы предположить, что новая музыка Depeche Mode появится еще нескоро.

В Милане Depeche Mode приходилось бороться не только с *Personal Jesus*, но и с тяжелым похмельем – естественным результатом бурных ночей. Гор и Гаан все больше и больше погружались в тусовочную жизнь столицы моды, пока, в конце концов, не осознали, что продолжать работу над альбомом *Violator* необходимо где-нибудь в менее праздничной обстановке. Полной противоположностью миланской студии стала удаленная от мирской суеты студия Puk в Дании. Здесь не было ничего, кроме музыки. Когда в конце недели автор песен вместе с вокалистом все же вознаграждал себя путешествиями по пивным скандинавских глубинкам, Уайлдер и Флетчер оставались в студии и работали там над новым звучанием Depeche Mode, порой до раннего утра. Так что Гор упустил момент, когда его меланхоличная баллада, написанная под фисгармонию, *Enjoy The Silence* стала одним из величайших танцевальных хитов всех времен. Уайлдеру удалось прочувствовать истинный потенциал этой песни, и он уговорил Гора дать ему возможность с помощью синтезатора и дискотечных битов переложить произведение на новый лад.

Конечно же, вариация Уайлдера пришлась Гору не по душе. «Песня называлась *Enjoy The Silence*, – вспоминал Гор. – Так что мне казалось, что само название противоречит дискотечному настроению». Потребовалось некоторое время, прежде чем Гор понял, что Depeche Mode больше не подчиняется его указаниям и функционирует на демократических началах. Это был результат его обещания, данного коллегам перед началом записи альбома. Одни больше пользовались предоставленной свободой, другие – меньше. Так, Флетчер после окончания записи вынужден был вернуться в Англию, чтобы наконец заняться своей депрессией, доставшейся ему по наследству от отца и проявившейся после смерти его сестры Карен, которая скончалась от рака в 1986 году.

Гаан остался с группой, но активного участия в написании песен не принимал. Основной вклад в создание *Violator* внесли прежде всего Уайлдер и Флад – истинные перфекционисты во всем, что касалось звука. А Гор вдруг понял, насколько тяжело ему отказаться от контроля над художественным процессом, особенно с учетом опыта работы над дебютным сольным альбомом *Counterfeit*.

За шесть месяцев, в течение которых Depeche Mode работали над альбомом *Violator*, он научился главному: доверять другим. В конце лета 1989 года произошла одна показательная ситуация. В то время как сингл *Personal Jesus* производил настоящий фурор на танцполах всего мира, Depeche Mode покинули Данию и отправились дорабатывать *Violator* в лондонской студии The Church. На этом этапе основной работой занимался Франсуа Кеворкян, задачей которого было позаботиться об уникальности звучания. Однако оказалось, что французский продюсер просто одержим деталями и потому способен работать только в черепашьем темпе. За месяц он не справился и с половиной альбома. Его фетишизм порой сводил с ума участников Depeche Mode. Гор вспоминал, что однажды Кеворкян потратил целый день на то, чтобы подобрать идеальный звук хай-хэта для одной-единственной песни. Несколько раз Гор был на грани срыва и уже собирался было поставить на место чересчур дотошного продюсера. Но полученный результат разрешил конфликт.

В интервью после выхода в 2006 году расширенной версии альбома *Violator* Кеворкян признался, что прекрасно понимал недовольство Гора: «Мартин – автор песен, и его больше заботит то, какие эмоции будет пробуждать в слушателе написанная им вещь. Все эти технические фокусы его мало волнуют. Для него главное, чтобы песня звучала так, как он задумал при ее написании». А когда в декабре 1989 года *Violator* был, наконец, записан и полностью сведен, звучал он, конечно, совершенно не так, как представлялось Гору. Тем не менее даже у него возникло «правильное ощущение при прослушивании». Альбом предлагал не только потрясающие хиты *Personal Jesus* и *Enjoy The Silence*. Взрывному настроению песен *World In My Eyes* и *Policy Of Truth* противостояли *Sweetest Perfection*, *Halo* и *Clean*, наполненные теплящимся беспокойством и предчувствием опасности. Depeche Mode удалось объединить мощь рока с очарованием синти-попа.

А мостами между этими несовместимыми направлениями стали тексты Гора, балансирующие между мрачной безнадегой и оптимизмом.

Предварительные экземпляры альбома *Violator* попали к прессе в начале 1990 года и были встречены восторженным

аплодисментами. *NME* писали о «достойном внимания прогрессе» группы, *Vox* нашли пластинку «довольно объективной и сексуальной», а *Record Mirror* рассказали своим одетым в лак и кожу читателям следующее: «*Violator* создал для вас настоящую клетку, состоящую из песен, под которые вы можете умиротворенно бряцать своими цепями». Мало кто из журналистов оказался настолько беспомощен в описании своего впечатления от альбома, в будущем ставшего классикой жанра, как Чак Эдди. В журнале *Rolling Stone* он осмелился на довольно резкую рецензию, в которой настоятельно порекомендовал альбом тинейджерам, которые «слишком стары или слишком странны для *New Kids On The Block*». Потом Эдди, наверное, послушал мрачную *Waiting For The Night* и написал: «Очарование пронизывает спокойные гимны Depeche Mode». Но в итоге, вернувшись к изначальному тону статьи, добавил: «Если ребята хотят затащить тебя на танцпол, они начинают играть мрачную попсу, однако причина такого мрачного настроения остается тайной».

Тем не менее даже самые пристрастные критики снова упустили иронию, вложенную автором в новые песни Depeche Mode. «Уже само название альбома – *Violator* – это шутка», – рассказывал Гор в интервью *NME*. Статья с обложки, для которой было взято это интервью, описала Гора как человека, которого очень сложно понять. «Мы дали альбому название в стиле хеви-метал, самое нелепое из всех, что смогли придумать. Впрочем, я бы удивился, если бы люди просекли эту шутку». Очень редко упоминала пресса и о том, что текст песни *World In My Eyes*, по собственным словам Гора, был вдохновлен идеями экзистенциалистов. «Возможно, Камю, Кафка и Брехт оказали на меня такое же влияние, как и поп-музыка, – говорил он. – Я считаю, что любовь, секс и развлечения делают нашу жизнь лучше». Многим критикам музыкальная составляющая песен показалась слишком простой и совершенно не соответствующей глубоким текстам. Если бы Гор реагировал на эти замечания, возможно, он повторил бы своим критикам то, что сформулировал еще во времена *Black Celebration*: «Потому что настоящая жизнь далека от крайностей, как и мы сами. Что уж говорить о нашей музыке».

Однако события 19 марта 1990 года, последовавшие сразу же за выходом *Violator*, были крайне неординарными.

Depeche Mode решили приурочить к выходу альбома автограф-сессию в музыкальном магазине *Wherehouse* в Лос-Анджелесе. Здесь их ждал по-настоящему невероятный прием. Семнадцать тысяч фанатов буквально взяли в осаду музыкальный

магазин, кто-то даже разбил перед ним лагерь. К тому времени, когда подъехал лимузин с участниками группы, очередь растянулась уже на несколько километров. Девушки бились в истерику, катаясь по земле, молодые люди взбирались на деревья, чтобы поймать взгляд хоть кого-нибудь из Depeche Mode. Через полтора часа, чтобы хоть как-то стабилизировать ситуацию, к месту подоспели 200 конных полицейских, а над обезумевшей толпой закружили вертолеты. В результате семь человек получили ранения, а шеф полиции Лос-Анджелеса во всех новостных передачах сообщил, что «в последний раз городским службам пришлось работать в таких условиях во время визита президента». Много лет спустя вспоминая о той автограф-сессии, Гор скептически качал головой: «Вероятно, вся Америка узнала о нас благодаря этой автограф-сессии».

Теперь о них и правда знала вся Америка. Во всяком случае, об этом свидетельствовали продажи билетов на *World Violation Tour*, который стартовал в США 28 мая 1990 года. Только на два концерта на стадионе «Джайантс» в Нью-Джерси было продано 80 000 билетов. На пресс-конференции Гору не преминули напомнить о том, что после концерта в Пасадене в 1988 году Depeche Mode обещали больше никогда не выступать на стадионах. Скрывая под черной бейсболкой лукавую ухмылку, Гор сказал: «Наверное, я вас обманул». Последний концерт в США Depeche Mode отыграли перед пятидесятитысячной аудиторией на «Доджер-стэдиум», располагавшемся всего в десяти милях от уже знакомого им «Роуз Боул». Билеты на концерт фанаты расхватили за полчаса. Тягачи с прицепами, с помощью которых Depeche Mode перевозили техническое оборудование для концертов, снова пришли в движение, наполнив американский воздух выхлопными газами. Сами участники группы следовали за автомобильной колонной на частном самолете. *World Violation Tour* насчитывал 88 шоу и почти полтора миллиона зрителей по всему миру: в Америке, в Австралии, в Японии и в Европе.

Шесть месяцев эйфории и безумия завершились для группы 27 ноября 1990 года в Бирмингеме. Больше всех пострадал от искушений мировой популярности Гаан, он начал употреблять героин. Гору же обычно хватало большой дозы алкоголя. «Мартину очень нужна компания, когда он выпьет лишнего, – говорил Уайлдер. – Он собирает вокруг себя совершенно незнакомых людей и рассказывает им о своей жизни. Но в отличие от Дейва, развлечения Мартина не приводят к разрушению».

В первоклассных шоу *World Violation Tour* не было и намека на дикие оргии, творившиеся за сценой. *Guardian* так описала одно

из заключительных шоу в Великобритании: «Personal Jesus можно уверенно назвать настоящим торжеством, когда Гор долбит по своей гитаре, приближая Depeche Mode к Status Quo сильнее, чем когда-либо. Полногрудые девицы, одетые в стиле кантри, украшают экран на заднем плане, а парни из Depeche Mode вышагивают по сцене в ковбойских шляпах с мрачными лицами. Разве это электро-поп с шутливым подтекстом? Это революция, мой дорогой Ватсон!»

ЖИЗНЬ В КОЖЕ

О модном перевоплощении Мартина Гора и его последствиях для одного подростка из Восточной Германии

В 1983 году вряд ли можно было предположить, что Мартин Гор в скором времени станет законодателем моды для целого поколения. В видеоклипе, снятом Кевином Хьюиттом к седьмому синглу Depeche Mode *Get The Balance Right!*, Гор предстал перед публикой в сомнительном одеянии, состоящем из клетчатых клоунских штанов, сорочки от смокинга, бабочки и шляпы-котелка, из-под которой выбивались его пышные кудри. Элегантный верх и абсолютно хаотичный низ. Что Гору точно удалось воплотить в своем костюме, так это самый настоящий кошмар любого модного мужского журнала. Можно бы было предположить, что это Кевин Хьюитт заставил Мартина так одеться для съемок клипа, став виновником этого публичного конфуза. Однако чем тогда объяснить внешний виг Гора на телевизионных шоу? Телевизионный гардероб Гора состоял в основном из кроссовок, джинсов-морщенок и мешковатых шерстяных джемперов, выглядевших как самодельный рождественский подарок, связанный подслеповатой бабушкой. Вишенкой на торте был его фирменный взгляд с поволокой, с которым он, как правило, практически неподвижно стоял у синтезатора. Все это не оправдать даже тем, что дело происходило в восьмидесятые.

Спустя полтора года картинка резко изменилась. В клипе на песню *Master and Servant* Гор, скованный цепями, в садомазохистском прикиде катается по полу, как побитый пес. Его покорная поза как нельзя лучше иллюстрирует слова песни: «There's a new game / We like to play you see / A game with added reality / You treat me like a dog / Get me down on my knees / We call it master and servant». А его мрачное выражение лица противостоит комичным пируэтам, исполняемым Гааном. Предполагалось, что каждый раз, когда камера останавливалась на кожаной кепке, венчавшей образ Гора, кадр должен был передать суровость и напряжение, застывшие в его глазах. Уже в предыдущем клипе на песню *People Are People* улавливался намек на новую для Гора раскованность движений. В клипе участники Depeche Mode изображали матросов на военном корабле, а костюм Гора состоял из кожаных штанов, ремня с заклепками и черной майки с V-образным вырезом, не доходившей до пупка. Так что уже в этом образе, ставшем воплощением воинственности,

просматриваются черты нового стиля.

Так что не так уж и плохо, что у бабушки проблемы со зрением. Иначе у нее возникло бы много вопросов.

Если вы хотите получить максимально детальное представление об образе Мартина Гора в 1984 году, лучше всего сделать это в Лейпциге. Здесь работает Штефан Рёлинг, чье страстное хобби заключается в том, чтобы быть клоном Мартина Гора. Известный под именем диджей Мартин, этот парень 1976 года рождения – одна из главных достопримечательностей вечеринок в стиле Depeche Mode, которые здесь не редкость, в том числе и по инициативе самого Рёлинга. Он вырос в ГДР и «заболел» Depeche Mode, когда впервые услышал *Shake The Disease* на молодежном радио. До 1990 года он был самым обычным поклонником группы. Но в 1990-м он впервые попал на концерт и увидел своих кумиров вживую. После этого его пристрастие к Depeche Mode превратилось в настоящий фанатизм. «Эта харизма Мартина, эта его андрогинность, провокационный образ – мне захотелось выглядеть так же, как он», – рассказывает Рёлинг. Превращению Рёлинга в Мартина Гора от макушки до пят способствовали два фактора. Во-первых, атмосфера свободы, связанная с падением Берлинской стены: «В ГДР я бы никогда не смог сделать что-то подобное, это вызвало бы озлобление». Во-вторых, его натуральные кудри. Все, что ему было нужно – дать им отрасти, осветлить и подбрить виски. Добавить к этому одежду из кожи, наручники, браслеты, тушь, губную помаду и черный лак для ногтей – и образ поп-идола готов.

Совсем скоро парень стал объектом повышенного внимания на вечеринках готов и груфти, где он часто бывал. Не только его окружение на вечерних тусовках заинтересовалось его внешним видом, новый образ не оставил равнодушным и тех, кто был ответственен за обучение и воспитание Рёлинга. «В школе и позже в университете я себе серьезно усложнял жизнь своим внешним видом, – вспоминал Штефан. – Многие мои учителя и наставники разумом остались в ГДР и были настроены чрезвычайно консервативно. Когда я на устных экзаменах оказывался напротив таких людей, происходило катастрофическое столкновение миров. Уверен, что их отвращение к моему внешнему виду не раз отражалось на моих оценках». Тем не менее Рёлингу удалось блестяще закончить обучение по специальности «специалист в области декоративного садоводства», и после того как он получил диплом о высшем образовании, его родители успокоились. «У моих родителей была четкая позиция: “у мальчика есть небольшие странности, но до тех пор, пока они не отражаются на учебе, можно оставить его в

покое»», – продолжает Рёлинг. Терпение вместо постоянных придинок, спокойствие в родительском доме – Рёлинг большего и желать не мог, глядя на себя в зеркало.

Даже Гор в середине 1980-х вынужден был оправдываться за свое пристрастие к лаку и коже не столько перед своей семьей, сколько перед общественностью. Представители прессы снова и снова поднимали эту тему.

В зависимости от времени суток и настроения его оборонительные стратегии могли варьироваться от молчаливого пожатия плечами до дискуссии о преимуществах кожаной одежды. В частности, в одном из своих интервью в 1985 году он говорил: «Я предпочитаю кожу, потому что таков мой образ и потому что так комфортнее. Она приятна на ощупь. Когда вы двигаетесь, она движется вместе с вами. И, конечно же, черная кожа обладает особой притягательностью. Я не могу этого объяснить, но как только кто-то надевает на себя черную кожаную куртку, то он сразу начинает производить впечатление на окружающих». Далее Гор ушел в исторический экскурс: «Кожа обладает невероятно сильной притягательной аурой. Нацисты носили кожу, потому она придавала их внешности мужественность, потому что хорошо сочеталась с их жесткими фашистскими принципами и высокомерием. Кожа должна была производить на людей впечатление».

В случае Гора она тоже производила впечатление, хотя во время своего пребывания в Берлине он озвучил совершенно иные причины, которые заставляли его переключиться на странные наряды. Среди них было стремление к свободе и провокациям, а также, конечно, юмор, который снова остался непонятен доброй половине слушателей. Пусть из-под козырька кожаной кепки Гора и выглядывало мрачное лицо, душа его так и переполнялась радостью от игры со стереотипами. В своей тогдашней подруге Кристине Фридрих он нашел для этой игры достойного партнера. А до того как она поведет Гора по соответствующим магазинчикам в Кройцберге, Кристина позволит ему для удовлетворения капризов и причуд пользоваться ее гардеробом. «Я начал с кожаных мини-юбок, которые надевал поверх брюк, а потом, почувствовав уверенность, надел под юбку чулки и сделал макияж, – говорил Гор. – Просто я нравлюсь самому себе в женской одежде. Я вовсе не трансвестит, который заводится оттого, что надевает женские вещи. Мне просто нравится этот образ «анти-мачо», состоящий из кожаной куртки, брюк и дамских аксессуаров. Людей подобные вещи приводят в замешательство».

Двойник Гора Штефан Рёлинг мог бы написать целый роман об этом образе. Даже несмотря на то, что ему не нравится

ассоциативная связь кожаной одежды с нацистами. Между прочим, его прикид неоднократно становился причиной разборок с последними. В середине девяностых годов он был почти готов спрятать свою экипировку, опасаясь нападков правых, но затем принял решение о пассивном сопротивлении и сохранил свой стиль до сих пор. В отличие, кстати, от Гора, который с годами потерял интерес к коже. «Я просто не могу понять, почему кто-то хочет выглядеть сегодня так же, как я выглядел двадцать лет назад», – смеясь, рассказал Гор во время нашей первой встречи.

Однако Штефан Рёлинг знает ответ на этот вопрос: «Во-первых, потому что я к этому привык и этот облик стал частью моей личности. А во-вторых, потому что с возрастом мы становимся более склонными к ностальгии». Но не становится ли такой внешний вид поводом для упреков в отсутствии самодостаточности? На этот вопрос у Рёлинга тоже есть ответ: «На самом деле я никогда ни от кого не слышал подобных упреков. Не забывайте, что мой прикид сейчас далеко не у всех ассоциируется со стилем Мартина Гора. Для молодежи я – типичный груфти».

Груфти с коммерческой жилкой: в те моменты, когда Рёлинг в образе диджея Мартина не стоит за микшерским пультом и не объясняет толпе любопытных, что превращение в Мартина Гора не отнимает много времени («Моя подруга дольше возится, когда приводит себя в порядок»), он посвящает время своей настоящей профессии – садоводству. «Нет, в саду я работаю без облачения, – подчеркивает Штефан. – Я работаю на себя, а черный лак на ногтях при моем роде занятий даже на руку. Единственное, что никак не спрятать, – это волосы». Да это и необязательно, потому что Рёлинг, кажется, занял на этом рынке определенную нишу: он заботится о садах состоятельных поклонников *Depeche Mode*. «Со многими своими клиентами я познакомился на вечеринках в стиле *Depeche Mode*. Большинство посетителей этих вечеринок – люди моего возраста, которые уже скопили немного денег и могут позволить себе нанять такого человека, как я, для благоустройства собственного сада». При этом Рёлинг вовсе не переводит разговор на профессиональную тему специально, это неизбежно получается само собой. «Людей удивляет мой внешний вид, и они спрашивают, есть ли у меня “настоящая” работа. И не успевают они опомниться, как я уже хожу с альбомом для эскизов по их саду».

Songs Of Faith And Devotion

Как Гор узнал о двойной жизни своей матери, почему он не может писать в мажоре и что с ним сделал «самый разнузданный тур в истории рока»

Когда осенью 1990 года Depeche Mode играли заключительные концерты *World Violation Tour* в Европе, Мартин Гор узнал, что его девушка Сюзанн Бойсверт беременна. Казалось, это был идеальный момент для создания семьи: участники группы как раз договорились сделать творческую паузу на весь предстоящий год, и уж в этот раз они намеривались воспользоваться ею по полной. Единственным признаком жизни, который группа подала в 1991 году, был саундтрек к фильму Вима Вендерса «Когда наступит конец света» – песня *Death's Door*, ремикс которой двумя годами позже вышел на обратной стороне сингла *Condemnation*. Эту меланхоличную композицию Гор и Алан Уайлдер записывали вдвоем, поскольку Флетчер отгородился от всего мира, а Гаан пытался снять стресс после развода со своей юношеской любовью Джоэнн Фокс, уединившись в Лос-Анджелесе с героином. «Well I'm knocking on death's door / Will I take my rest / Among the blessed?» – эти строки песни *Death's Door* стали своеобразным пророчеством всех тех событий, что будут сопровождать восьмой студийный альбом Depeche Mode и посвященный ему тур. И причина была далеко не только в зависимости Гаана и замкнутости Флетчера.

Вернувшись на родину в Англию, Гор вместе со Сюзанн Бойсверт поселился в небольшом и весьма необычном имении в Хартфордшире к северу от Лондона. Здесь Гор сразу же оборудовал небольшую музыкальную студию с чудесным видом на природу прямо у себя в гараже. Сначала он планировал записать вторую сольную пластинку еще до рождения ребенка, но вскоре решил с этим не торопиться. «Я предпочел сконцентрироваться на роли будущего отца, – вспоминал он позже. – Невыразимо приятно наблюдать, как возникает новая жизнь. Это не может не трогать».

Впрочем, скоро его затронуло событие, которое он бы предпочел навсегда вычеркнуть из своей жизни: узнав о беременности Сюзанн, мать Мартина рассказала ему, что Дэвид Гор не был ему родным отцом. Оказывается, Мартин появился на свет в результате короткой любовной связи Памелы Гор с неким афроамериканским солдатом, военная часть которого тогда дислоцировалась в Англии. Расовые конфликты начала

шестидесятих побудили мать Гора скрывать этот роман. Происхождение мальчика выдавали разве что его кудри, но Памела Гор опасалась, что гены передадутся через поколение. Рождение темнокожего ребенка могло вызвать немало вопросов.

Сначала Гор был вне себя оттого, что мать скрывала это на протяжении всей его жизни. «Ты не поверишь, но мой старик – чернокожий!» – рассказывал он одному старинному школьному приятелю. По его словам, Гор позже отыскал своего родителя, обитавшего в бревенчатой хижине на юге США вместе со своим отцом, биологическим дедушкой Гора. Годы спустя Флетчер рассказал журналу *Revolver* о впечатлениях, которыми Мартин поделился с ним после встречи с настоящим отцом в Вирджинии: «Мы похожи с ним как две капли воды». Автор статьи в *Revolver* был убежден, что в песне *Goodnight Lovers* из альбома *Exciter* 2001 года Гор намекал на не принесший счастья роман его родителей: «When you're born a lover, you're born to suffer / Like all soul sisters and soul brothers». В любом случае, попытка воссоединиться с семьей в Вирджинии не стала для него радостным событием. «Ничего не вышло», – отмахивался Гор от вопросов после возвращения из Америки. Он и по сей день предпочитает избегать этой темы.

Дочь Мартина Вива Ли Гор появилась на свет 6 июня 1991 года. И оказалась обладательницей абсолютно светлой, не внушавшей никаких подозрений кожи. Несколько недель спустя гордый отец пригласил гостей в свой дом в Хартфордшире, чтобы с размахом отметить это событие. Одновременно с рождением ребенка отмечали новоселье и день рождения самого Гора, которому только-только исполнилось тридцать. Он очень хотел попробовать себя в новой для него роли гостеприимного хозяина и превзошел самого себя, создав специально для этого знаменательного вечера глэм-рок-дуэт *The Sexiest Boys*. Сам Гор, разумеется, был в этом дуэте гитаристом-вокалистом, а его друг из группы *The Mission* Уэйн Хасси играл на барабанах. Идея создания дуэта, вероятно, родилась на одном из совместных музыкальных вечеров: Хасси многие годы регулярно приезжал к Гору, чтобы послушать его богатую коллекцию пластинок под опытным руководством их владельца.

Обязательной составляющей таких вечеров было море алкоголя. Гор рассказывал, что под конец вечеринки только ему удавалось добраться до шкафа с пластинками. «Ты непременно должен услышать это», – заплетающимся языком говорил Гор своему гостю, который уже давно блаженно храпел.

Задачей дуэта *The Sexiest Boys* вовсе не было раскрыть глубину творчества любимых сочинителей Гора Курта Вайля или

Леонарда Коэна. Его первое и единственное выступление было задумано скорее как развлечение для гостей и, главное, для самих Гора и Хасси. Изображая самых настоящих мачо, они наполняли сад песнями Гэри Глиттера и грубыми гламурными интерпретациями песен ABBA с импровизированной сцены в беседке. Как слетевшие с катушек мушки-однодневки, The Sexiest Boys осваивали рок-н-рольные клише одно за другим. Тогда еще Гор и представить себе не мог, что за тысячи километров от него, в далеком Лос-Анджелесе, фронтмен группы Дейв Гаан занимался примерно тем же самым, только не шутки ради, а на полном серьезе. Когда полгода спустя Гор позвонил Гаану в Лос-Анджелес, чтобы сообщить о планах относительно записи следующего альбома, то сразу почувствовал, что что-то изменилось. Перспектива возвращения к студийной работе вызывала у Дэвида скорее негодование, чем бурный восторг. На мгновение Гору даже показалось, что Гаан подумывает покинуть группу. Только демоверсии песен Гора убедили его вернуться в Европу записывать новый альбом.

Их продюсер Флад тоже почувствовал раскол в группе, когда по приглашению Гора присоединился к работе над следующим альбомом Depeche Mode. Исходя из опыта своего сотрудничества с U2 он решил, что чисто рабочая атмосфера студии не пойдет на пользу Depeche Mode и что разумнее будет арендовать дом, оснащенный всем необходимым оборудованием для записи. После долгих поисков выбор пал на милую виллу в отдаленном районе Мадрида, облюбованном дипломатами. Участники группы до сих пор шутят, что их там ожидало все что угодно, только не дипломатия. Большим заблуждением было рассчитывать на то, что парни моментально преодолеют взаимную разобщенность и сразу же бросятся в работу над альбомом. Они отказались от какой-либо подготовки к записи, посчитав это пустой тратой времени. Когда февральским вечером 1992 года накануне вылета в Испанию ребята вновь встретились в одном из лондонских баров, они уже год как не чувствовали себя группой.

За это время и Гор, и Флетчер, и Уайлдер сильно изменились. Однако самым большим сюрпризом стал внешний вид Гаана. Он отрастил волосы, заметно похудел и прихватил с собой из своих вылазок по бульвару Сансет в Западном Голливуде вместе с узкими брюками и распахнутым жилетом с полдюжины новых татуировок. В знак любви к своей новой супруге Терезе он украсил свою руку аббревиатурой «TCTTM-FG», что расшифровывалось как: «Teresa Conway to the motherfucker Gahan» («Ублюдку Гаану от Терезы Конвей»). Уже на этой первой встрече с группой Гаан, используя все возможности американского

сленга, восторженно рассказывал о крутых молодых альтернативных рок-группах, с которыми он познакомился в Лос-Анджелесе. Особый интерес он испытывал к эзотерической группе Jane's Addiction, которая открыто демонтировала свою сексуальную озабоченность, увлечение расширяющими сознание препаратами и уж точно не была образцом сдержанности.

Так что Дейв ожидал от нового альбома Depeche Mode пламенной апологии рока. Блюзовые демозаписи Мартина от этой идеи были очень далеки. Потому после прибытия в Мадрид Дейв потребовал, чтобы группа взяла на вооружение новые методы работы и больше ориентировалась на инструментальную музыку. Гор и Уайлдер приняли его предложение отчасти с неохотой, а отчасти с любопытством. Гор взял в руки электрогитару, Уайлдер – бас, потом они включили драм-машину – и вперед, за работу! Для группы, которая до сих пор воспринимала работу над песнями как программирование на синтезаторах, такое начало репетиции стало настоящей революцией. Больше всех был разочарован Гор. С одной стороны, он хотел поддержать Дейва, чтобы тот не растерял остатки воодушевления, но, с другой стороны, он не был уверен в результативности таких методов работы. Терпение Depeche Mode было не бесконечным. Гаана, в отличие от Гора, мало заботили медленные темпы создания *Songs Of Faith And Devotion*. А когда изначальный скептицизм остальных участников группы сменялся общим раздражением, вокалист группы запирался в своей комнате на последнем этаже виллы, зажигал свечи и благовония и принимался созерцать свой беспокойный внутренний мир сквозь призму последних текстов Гора. Можно только догадываться, какое количество одурманивающих веществ он перед этим принимал вне дома без ведома своих коллег.

Несомненно, его сиплый надломленный голос как нельзя лучше подходил для исполнения *Condemnation*. После записи альбома Гор категорически отрицал, что все его новые песни связаны с состоянием Дейва: «Неправда. Я никогда не пытался писать с позиции Дейва. Если ты, будучи автором песен, пытаешься думать, как кто-то другой, то рано или поздно потеряешь нить собственных рассуждений. Только когда ты пишешь о собственных чувствах, ты точно знаешь, о чем говоришь».

Для такого вживания в образ Гору, пожалуй, не хватало подробностей о жизненной ситуации их фронтмена. Конечно, Гор не мог не заметить, что Гаан регулярно сбегал с виллы и отсутствовал по несколько дней. Но тем не менее он был «слишком слеп и наивен», как выразился Гор много лет спустя,

чтобы догадаться об истинных причинах этих исчезновений. А тем временем Гаан тайком все больше утопал в героиновой зависимости. Ему было на руку то, что остальные участники группы заняты сами собой и ни о чем не подозревают. Уайлдера выходки Дейва удручали намного меньше, чем его собственные проблемные отношения с Гором. В то время как Гаан пел свои партии, не вмешиваясь в процесс создания музыки, основная работа Depeche Mode представляла собой взаимодействие Гора и Уайлдера, автора песен и аранжировщика. «Мои взаимоотношения с Мартином достигли абсолютного дна, – говорил Уайлдер. – Мы и раньше никогда не были на одной волне, а тогда вообще перестали быть частью одной команды».

Это был тупик, выйти из которого помог бы единственный откровенный разговор, но откровенные разговоры никогда не были сильной стороной Depeche Mode. Гор молчал, это молчание Уайлдер интерпретировал как отсутствие интереса к его предложениям и в свою очередь коротко соглашался с Гором. На самом деле Гор никогда не сомневался в идеях Уайлдера, он намного сильнее сомневался в своих собственных, а сдержанное поведение аранжировщика только усиливало эти сомнения. Ему казалось, что на него давят. В преддверии записи *Songs Of Faith And Devotion* он говорил о сложностях в работе, но при этом не сомневался, что «написал хорошие вещи». И только во время кризиса в Мадриде он начал чувствовать, насколько неподъемно то бремя, которое взвалил на него успех альбома *Violator*. Его мало утешило, что шеф Mute Миллер, ненадолго прилетевший в Испанию, заверил его в том, что даже если новый альбом будет продаваться в два раза хуже предыдущего, это все равно будет означать грандиозный успех.

Солнце, по утрам проникавшее сквозь большие фасадные окна виллы, освещало растерянные лица, а на усилителях и инструментах постепенно появлялся слой пыли.

Только две вещи могли спасти Depeche Mode из этого затруднительного положения. Во-первых, им было просто необходимо хотя бы пару часов в день отдыхать друг от друга, что было крайне сложно, поскольку жить, спать и работать приходилось в одном и том же доме, находящемся черт знает где. Во-вторых, нужна была четкая позиция Гора, следуя которой, он выведет группу из тупика. Но во время двух шестинедельных сессий в Испании Гор пренебрегал лидерскими качествами, впрочем, как и возможностью побеседовать с ребятами или их похвалить. В этом плане положение вещей исправил неугомонный Уайлдер. Во многом именно благодаря ему Depeche Mode привезли из Мадрида шесть практически готовых песен. Гаан был

увлечен наркотиками, Гор – видеоиграми, Флетчер – своим депрессивным состоянием. По сути, Уайлдер и Флад были единственными, кому хватало упрямства до поздней ночи ломать голову над тем, как совместить аналоговые синтезаторы с мрачными звуками в стиле гранж в таких композициях, как *I Feel You* и *Rush*. «Рассыпать похвалы – это не в духе Мартина, – рассказывал Уайлдер. – Все дело в его застенчивости. Я не думаю, что он злится. Он просто не может выразить свои чувства словами».

Редким исключением из правил стало интервью Гора на MTV для серии документальных рок-передач. Лучась неожиданным оптимизмом, пришедшим в его жизнь с рождением дочери, он начал рассказывать о новом альбоме *Songs Of Faith And Devotion*. К слову, мало кому из слушателей, незнакомых с событиями из личной жизни Гора, сопровождавшими создание песен этого альбома, придет в голову принять его мрачные тона и местами болезненную лирику за выражение чистейшей жизнерадостности. «Я пишу в миноре, потому что категорически не могу писать в мажоре, – объяснял Гор несоответствие между намерением и результатом. – Написанное в мажоре всегда кажется мне слишком попсовым и, на мой взгляд, совершенно далеким от жизни. Минор же звучит гораздо реалистичнее. Только в миноре можно писать о жизни, этим он мне и нравится. Я хочу, чтобы из моих песен было ясно, что меня волнует. И если мне это удастся, если получится вложить в песни свои переживания, то они не оставят равнодушными и других людей».

Вернувшись из Испании, Depeche Mode продолжили работу над альбомом *Songs Of Faith And Devotion* в студии Chateau du Pape в Гамбурге. Это было окончательным доказательством того, что мадридский проект был большой ошибкой. Как только совместное проживание было исключено из уравнения, в работе над альбомом наметился прогресс. Тогда же всплыла на поверхность и проблема Гаана с наркотиками. Гор взял на себя инициативу и вызвал Гаана на откровенный разговор, в котором настоятельно потребовал от него немедленно начать лечение от наркотической зависимости. Однако он сам едва ли подавал хороший пример. Во время ночных посиделок в ресторанах Гамбурга Гор сильно пристрастился к пиву. Время от времени к нему присоединялся Уайлдер, и это снова немного сблизило их. Иногда они даже устраивали пробные презентации новых песен за фортепиано в баре своего отеля. Однако в студии, где нужно было принимать решения, а не развлекаться, они все еще нередко спорили. И в последний день студийной работы, по воспоминаниям Флада, между ними произошел жесткий

конфликт из-за структуры и аранжировки очень тонкой по содержанию баллады *Judas*.

Остановившись в итоге на госпелном хоре и волынке, они таки закончили запись *Judas* в лондонской студии Olympic и поставили наконец точку в работе над альбомом *Songs Of Faith And Devotion*, длившейся почти год. После изматывающей работы в студии Гор со своей семьей отправился в бессрочный отпуск. Именно там его и настигло сообщение от Дэниела Миллера, в котором говорилось, что альбом *Songs Of Faith And Devotion* после выхода в свет 22 марта 1993 года занял первое место в 17 странах. Стало очевидным, что газета Melody Maker не ошиблась в своих прогнозах, когда писала о первом сингле альбома: *I Feel You* – это настоящая тяжелая артиллерия, с которой Depeche Mode идут в атаку на чарты. Они терзают инструменты, играя свою музыку, пока Дейв Гаан, с недавних пор инфицированный гранжем, прямо в студии бьет татуировки на собственных яйцах. Синтезаторы пердят, скулят и визжат, усилители воют, а потом ко всему этому действу присоединяется симфонический оркестр лондонских дантистов». Вывод газеты был настолько же прост, насколько и точен: «Времена изменились».

Журнал NME увидел в *Songs Of Faith And Devotion* выражение сломанного рок-н-рольного стиля жизни Гаана и назвал альбом «мрачным и выпендрёжным». Однако большинство критиков в первую очередь отметили роль Гора и духовную составляющую его текстов.

Газета The Guardian с восторгом встретила альбом, назвав его «шедевром». В первую очередь это касалось песен, в которых Гор обращался к темам «преследований, желаний и чувства вины». «Согласен, здесь есть проблема, – говорил он L. A. Times. – Бог знает почему – и это, поверьте, не игра слов, каждый раз, как я пишу песню, мне хочется поднять в ней тему религии». Он также пояснял, почему говорит о любви и сексе через призму религии: «Это то, что я чувствую, во что я могу верить. Я никогда не был страстным приверженцем какой-либо религии, но в моей природе заложено во что-то верить». Опыт молодого отца усугубил эту потребность. «Если бы до этого дошло, сегодня я бы с уверенностью сказал, что верю в Бога. Во времена *Blasphemous Rumors* я, скорее всего, не мог бы такого сказать».

Впрочем, песни *Blasphemous Rumors* не было в сет-листе нового *Devotional Tour*, стартовавшего 19 мая 1993 года в Лилле, во Франции. Впервые за всю историю Depeche Mode задействовали в оформлении сцены своего фотографа и режиссера. Оглядываясь назад, можно сказать, что декорации Антона Корбейна стали квинтэссенцией всего происходящего с

Depeche Mode. Двухэтажная сцена, дорогостоящие проекции на экране одновременно подчеркивали возросший статус группы и разобщенность между музыкантами, которая во время *Devotional Tour* стала еще более очевидной. Пугающее количество концертов – 160 за 14 месяцев – прежде всего объяснялось тем, что Depeche Mode нужно было окупить дорогостоящие девяностотонные сценические декорации. Гор сказал Корбейну, что помпезные световые инсталляции должны вызывать у публики чувство причастности к беспрецедентному рок-спектаклю. Ведь именно так воспринимали свое шоу и сами участники группы, и прежде всего Гаан, который на глазах у десятков тысяч людей снова и снова раскидывал руки, как распятый Христос, и все ближе подходил к краю сцены, обливаясь потом, струящимся с длинных волос на татуированную грудь.

Гор и Уайлдер тоже достойно справлялись с исполнением песен их первой настоящей рок-пластинки. Гор все чаще и чаще переходил с синтезатора на гитару, а Уайлдер по сложившейся в студии привычке занимал место за ударными.

На одном из концертов в Лондоне 31 июля 1993 года, кульминацией которого стало исполнение Мартином мягкой *One Caress* в сопровождении струнного квартета, присутствовал репортер журнала *Observer*. Вот какими впечатлениями он поделился после концерта: «Его голос кажется таким хрупким, что стадион, до отказа забитый перевозбужденными подростками, благоговейно замирает в безмолвии». После такой оценки показалось большим упущением, что студийная запись *Songs Of Faith And Devotion Live* была сделана с помощью синтезатора, воспроизводящего звуки виолончели и скрипки. Концертная версия альбома была выпущена в декабре 1993 года, став одновременно финальной точкой *Devotional Tour* и приманкой для нового *Exotic Tour*, который после небольшой передышки увлек Depeche Mode в совершенно новую для них атмосферу концертов.

Личные воспоминания Гора о том туре были лишены восторга, потому что, по сути, хвалиться было особо нечем. Промежуточные результаты семимесячного концертного марафона были такими: арест, несколько штрафов, две автомобильные аварии и опыт пребывания между жизнью и смертью. В Денвере, сообщает *Daily Mirror*, Гор был задержан полицией за нарушение покоя постояльцев отеля и оштрафован, что случалось уже не в первый раз. На одной из встреч группы в Лос-Анджелесе после пьянки, продолжавшейся всю ночь, у Гора случился сосудистый криз. Это тоже случалось не впервые. За две недели до этого он уже чувствовал похожие симптомы, когда был в своем номере отеля в одиночестве. О том приступе он считал

разумным умолчать, но во второй раз скрыть свое плохое самочувствие Гору не удалось. «Все, что я мог, – это лечь на пол и на все вопросы отвечать только “да” или “нет”. У меня начались конвульсии, вызванные алкогольной и наркотической абстиненцией», – вспоминал он. На место прибыла скорая, и врачу удалось привести его в чувство.

«В тот момент мы все подумали: “Ему конец!”, – рассказывал Флетчер. – Я был на грани, ведь Мартин все-таки мой лучший друг». Сам Гор предполагал, что ему пришел конец, когда отправился на уик-энд в южную часть Тихого океана. Уайлдер, сопровождавший его в той поездке, так описывал ситуацию: «Мы с Мартином летели из Далласа на Карибы. Минут через двадцать раздался сильный хлопок, и прямо перед нами повисли кислородные маски. Возможно, возникла какая-то неполадка с давлением воздуха на борту. Началась паника, стюардессы плакали в объятиях друг друга и даже не пытались успокоить пассажиров. Пилот развернул самолет, и еще двадцать ужасающе долгих минут мы возвращались обратно в Даллас.

Мне удалось немного взять себя в руки. А Мартин, известный своим пессимизмом, снова и снова причитал: “О нет, мы все умрем!”». Вернувшись на землю, Гор и Уайлдер, чтобы продолжить путешествие на острова Вест-Индии, арендовали частный самолет за 15 000 фунтов стерлингов, набрались для храбрости в баре аэропорта и на следующий день избавлялись от похмелья уже под солнцем Карибского моря.

Эти приключения еще были живы где-то в памяти Гора, когда в феврале 1994 года начался *Exotic Tour*. Концерты в Южной Африке, Азии, Австралии, на Гавайях и в Южной Америке. Насколько экзотичным на самом деле был *Exotic Tour*, стало понятно во время концерта в Чили 10 апреля 1994 года, когда Depeche Mode должны были ехать на Национальный стадион в Сантьяго. Двое бородатых мужчин с запахом перегара заехали за группой в отель и погрузили музыкантов в фургон без окон. По дороге на стадион этот подозрительный дуэт хохотал над тем, что переехал какую-то замешкавшуюся собаку. А после Depeche Mode стали свидетелями того, как соперничающие футбольные фанаты устроили уличную драку и подожгли магазины. Но по-настоящему стало страшно, когда они вошли в катакомбы стадиона. Не успев опомниться, парни оказались в эпицентре вооруженной потасовки, поскольку местный промоутер, почуяв большой куш, продал рекламные права на шоу сразу десяти клиентам, каждый из которых теперь отстаивал свои интересы. Спор едва удалось решить без кровопролития.

Тот вечер в Сантьяго навсегда запомнился и еще по одной

причине. Именно здесь группа получила известие о самоубийстве Курта Кобейна. По понятным причинам Гаан был тронут трагической судьбой страдающей героиновой зависимостью звезды гранжа. Гора же поразила сама мысль о том, что обремененный славой и в конечном итоге хронически больной фронтмен Nirvana настолько увяз в ненависти к себе, что не смог найти иного выхода. Позже Гор прочел слова любимого им музыканта Нила Янга, которые Кобейн процитировал в своей предсмертной записке: «Лучше сгореть, чем угаснуть». Трагедия Кобейна, казалось, сблизила Гору и Гаана, однако ненадолго. После шоу на Национальном стадионе у них состоялся долгий напряженный разговор об их отношениях.

То, что оба они были далеки от трезвого состояния, для Гаана никакой роли не играло: «Мартин рассказывал мне, что его песни приходят к нему от Бога. Он был убежден в том, что они могут быть реализованы только через меня, что фактически я – его голос. Это были самые замечательные слова, которые он когда-либо мне говорил».

После они почти не разговаривали. На заключительном этапе тура, который получил название *Summer Tour* и проходил по городам Северной Америки, все участники группы проводили почти все время по отдельности, исключением были только выступления, когда им приходилось тащить свои вымотанные тела на сцену. После концертов они разъезжались кто куда, каждый на своем лимузине, и встречались только следующим вечером перед началом очередного концерта. Чтобы лишний раз не пересекаться, парни даже просили отели предоставлять им номера на разных этажах. Однако Флетчера уже три месяца как не волновали подобные проблемы, его теперь беспокоило другое: постоянные стрессы во время тура, трения с Гааном и Уайлдером, рецидивы депрессии обернулись для него нервным срывом. По настоянию Гора он вернулся в Англию, после чего на остальных шоу его заменил Дэрил Бамонт, старый приятель группы. Именно Бамонт после заключительного концерта в Индианаполисе 8 июля заказал для всех участников тура памятные значки с надписью: «Я пережил тур *Songs Of Faith And Devotion*». Сам Гор был солидарен с журналом Q, назвавшим это безумное шашито «самым разнузданным туром за всю историю рока». «Не думаю, что кому-то из нас и правда удалось пережить этот тур, – вспоминал он. – Никто не остался прежним».

Впитываая эмоции

Любовные переживания, уроки танцев и другие ассоциации известных музыкантов с Мартином Гором

Отель Chateau Marmont, Западный Голливуд, январь 2004 года. В комнате с видом на бульвар Сансет, развалившись на диване, гитарист Джон Фрушанте отвечает на вопросы о своем новом сольном альбоме, для записи которого он взял паузу в группе Red Hot Chili Peppers. Стук в дверь. Входит его промоутер, молча останавливаясь у двери. На международном профессиональном языке музыкантов это означает: «Время интервью подошло к концу, прошу вас закончить!» Однако Фрушанте не волнуют такие мелочи, как кодовые сигналы промоутера и жесткие графики. В конце концов, разговор идет о Depeche Mode. О Горе как об авторе песен. О *Violator* и о том, как этот альбом повлиял на его собственный – *Shadows Collide With People*. Фрушанте откидывается на спинку дивана, нервозность промоутера возрастает. «В *Violator* вы встречаете новые звуки на каждом шагу, – рассказывает он. – Никогда не знаешь, чего ожидать дальше. Кроме того, многие синтезаторы на пластинке, похоже, были записаны вживую, а не запрограммированы. Именно такие вещи я держу в голове, когда собираюсь писать». Наконец, промоутер все же прерывает его.

Поразительно, что Фрушанте находит вдохновение для своего творчества и студийной работы именно в *Violator*. Ведь когда Depeche Mode сделали первый серьезный шаг к превращению в рок-группу, за что гитарист Chili Peppers снимает перед ними шляпу, сам он сделал шаг в обратном направлении. Его сольный альбом *Shadows Collide With People*, вдохновленный *Violator*, положил начало его пути от рока к электронике. Уже во время сольного тура в 2001 году Фрушанте выразил свое уважение Гору, которое произвело на публику сильное впечатление. Наряду с Joy Division он назвал Depeche Mode «одной из двух великих музыкальных констант в моей жизни» и записал акустический кавер *Strangelove*.

Позже он еще раз отдаст дань уважения Гору в акустической форме. Стараниями Рика Рубина, общего продюсера Фрушанте и Джонни Кэша, он получит сольную гитарную партию в кавере Кэша на песню *Personal Jesus*. «Я попросил отправить Мартину экземпляр своего нового альбома, – скорее преданно, чем гордо говорит Фрушанте в конце нашего интервью. – Быть может, альбом ему понравится и он напишет мне что-нибудь в ответ».

Ответил ли ему Гор, неизвестно. Но если вдруг не ответил, то Фрушанте не стоит принимать это близко к сердцу. В этом случае, скорее всего, причиной была застенчивость Гора, а не отсутствие интереса. «Чувствительный, сдержанный, скромный и невероятно внимательный», – так описала Гора Сара Блэквуд из синти-поп-дуэта Client. В 2004 году он участвовал в качестве бэк-вокалиста во втором альбоме дуэта City и произвел огромное впечатление на Блэквуд и ее партнершу Кэти Холмс. «Мартин как губка, которая впитывает в себя все оттенки эмоций, – рассказывала Блэквуд. – Он впитывает в себя все и при этом обладает талантом превращать эти впечатления в песни. Он знает все слабости человека, его внутренние конфликты – именно это делает его творчество таким вдохновляющим». Depeche Mode оказали влияние не только на музыку Client (в то время они еще назывались Technique), но и на их стиль. Именно Гор и его команда предложили девушкам выступать в униформе. «Мы выступали на разогреве у Depeche Mode, а фанаты швыряли в нас разные вещи. Парни из группы посоветовали нам надевать на сцену скромные хлопковые костюмы, которые было бы легко чистить, – рассказывала Блэквуд. – И мы последовали их совету».

Стефан Олсдал, басист альтернативной группы Placebo, тоже доверяет мнению Гора. «Как можно не доверять такому человеку, как Мартин? – вопрошает он. – Он избегает общества, на сцене выглядит зачастую немного беспомощным, но при этом совершенно не боится показать людям свою ранимость. Мне кажется, мы с ним в этом очень похожи». Олсдал впервые увидел Гора в 1997 году во время записи одной из передач Top Of The Pops. Placebo выступали с песней *Nancy Boy*, Depeche Mode – с *Barrel Of A Gun* (Тим Сайменон был на клавишах, а Антон Корбейн – за ударными). Тем же вечером обе группы по приглашению Энди Флетчера встретились в его лондонском ресторане Gascogne. «Мартин здорово набрался персикового шнапса, – вспоминал Олсдал. – Тогда он реально увлекался этим делом. Он даже хотел отвезти меня к себе домой, чтобы показать свою коллекцию пластинок Элвиса.

Гор спросил о моих музыкальных предпочтениях, и когда я среди прочего упомянул и Depeche Mode, он, видимо, решил дать мне несколько дополнительных уроков музыки».

К великому сожалению Олсдала, это намерение Мартина утонуло в коллективном ночном угаре. Однако во время следующей встречи музыкантов в Париже ему удалось уговорить своего героя сыграть вместе с ним фортепианный номер в баре отеля. «Это было не так уж просто, – рассказывал Олсдал, – но в итоге Мартин сел ко мне на колени, и мы очень удачно

исполнили *Lady Stardust* Дэвида Боуи. Мартин пел, я играл на рояле и, черт возьми, страшно боялся сфальшивить. Потому что я прекрасно понимал, что еще одна такая возможность в ближайшее время мне, скорее всего, не представится». Олсдал держался стойко и краснел, когда Гор после исполнения песни его благодарил. Ему и сейчас не верится, что он исполнял песню вместе с самим Мартином Гором из Depeche Mode. Тем самым Гором, которого он когда-то, в далеком 1986 году, увидел на плакате у своего старшего брата: «Четыре парня в черном, один из них блондин». Тем самым Гором, с которым встретится вновь в 1991 году, когда впервые за свои 17 лет понял, что такое влюбленность: «В тот момент предметом моего обожания был страстный поклонник Depeche Mode, вот только он, к сожалению, не был геем и никогда не последовал бы за мной. Он ушел, а любовь к Depeche Mode осталась. Оглядываясь назад, я понимаю, что сделал правильный выбор».

Первое знакомство с Depeche Mode Мэттью Коуса, вокалиста и автора песен нью-йоркской рок-группы Nada Surf, произошло благодаря старшим братьям и сестрам. В конце семидесятых его семья переехала из Америки в Париж и угодила прямо в эпицентр развития британской поп-культуры: «Моя сестра целый день зависала у радиоприемника и постоянно читала *NME*». В один прекрасный момент по радио зазвучала песня *New Life*. Тогда ее младший брат Мэттью и превратится в поклонника группы Depeche Mode. «Моей самой любимой песней была *Everything Counts*, – рассказывал Коус. – Прежде всего из-за припева. Казалось, он взлетает и парит в воздухе. Он был слишком прекрасен, чтобы быть печальным, и слишком печален, чтобы быть прекрасным. Что-то среднее, впрочем, как и во многих других песнях, которые я люблю». Для своего альбома из каверов *If I Had A Hi-Fi* участники Nada Surf выбрали все же композицию *Enjoy The Silence*. Коус так объяснял это решение: «Это трогательная песня о любви, полная мрачных аллюзий, однако они не отвлекают от основной темы. Это как хождение по лезвию бритвы: невероятно сложно и потому редко. Работа гения». Темная сторона творчества Depeche Mode – это мощный магнит, который притягивает к их музыке многочисленных почитателей, особенно тех, кто предпочитает жесткую рок-музыку.

Герои неопрогрессивного рока Tool, ветераны гранжа Stone Temple Pilots, яркие представители ню-метал, такие как Korn, Linkin Park и Deftones, мастера готики The Gathering и Lacuna Coil – все они так или иначе признавались в любви к Depeche Mode. Кто-то проникался их творчеством раньше, кто-то позже. «Еще в школе я танцевала под *Blasphemous Rumors*, – рассказывает

вокалистка Lасuna Coil Кристина Скаббиа. – Я очень хотела танцевать под нее на выпускном экзамене по танцу». Сегодня, в свои 38, она остановила свой выбор на *Home*, и вовсе не потому, что темп песни больше соответствует ее возрасту, а потому что «Мартину Гору удалось в ней нечто невероятно сложное: эта песня проста, непредсказуемо эмоциональна, но при этом в ней нет и намека на банальность. Умение тонко, почти филигранно чувствовать мир – вот самая сильная сторона Гора как сочинителя. Он научил меня тому, что не нужно искать сложных путей, чтобы проникнуть в самую суть своих чувств и достучаться до сердец слушателей».

Участники Pet Shop Boys – синти-группы, тоже преуспевшей в искусстве выражения чувств простыми словами, – не скрывают, что в критические этапы своей карьеры ориентировались на творчество Гора. Уже в комментариях к переизданному альбому 1990 года *Behaviour* музыканты признались, что во время работы ориентировались на *Violator*, которому в тот момент исполнилось семь месяцев. «В итоге этот альбом получился у нас более продуманным и более сложным с музыкальной точки зрения, чем предыдущий», – говорил вокалист группы Нил Теннант. Особую зависть вызвала в нем песня *World In My Eyes* – изысканная композиция с претензией в духе самих Pet Shop Boys. Свое уважение к творчеству Гора музыканты выразили в 1991 году, воспроизведя в своем сингле *Was It Worth It?* из *Dub Mix* тяжелое отрывистое дыхание из *Personal Jesus*. Хотя и с опозданием, но Depeche Mode отблагодарили Теннанта и в 1998 году увековечили в комментариях к своему сборнику *Singles 81 > 85* его рецензию: «*Blasphemous Rumors* – это глубокая и мрачная поп-песня, которая устраивает Господу Богу жесткую головомойку».

Гёца Альсмана с Depeche Mode связывает совсем иная история. В середине восьмидесятых вместе с группой *Sentimental Rounders* он записал энергичную рок-н-рольную версию песни *People Are People*. «В то время мы считали себя группой, играющей в стиле рокабилли, и постоянно страдали от клишированных требований к нашему репертуару, – рассказывает Альсман, на сегодняшний день именитый ведущий телешоу, обладатель докторской степени и профессор Вестфальского университета имени Вильгельма. – Большинство тедди-боев в период с 1982-го по 1985-й считали, что наша музыка рядится в чужие перья.

Они судили о принадлежности музыки к направлению не по ее звучанию, не по ее стилю, а по паре песенок, которые они случайным образом решили причислить к классике рокабилли». Чтобы доказать сцене, что музыкальный стиль зависит не от самой песни, а от аранжировки и используемых средств

выражения, Альсман просмотрел текущие хит-парады в поисках подходящей песни. И остановил свой выбор на песне *People Are People*. «Тогда мы обсуждали и другие песни, например *Relax* из альбома *Frankie Goes To Hollywood*, и пришли к выводу, что зачастую работа продюсера, а вовсе не композиция песни решает, станет ли песня хитом. А у *People Are People* и мелодия правильная, и реклама отличная».

Как Гора однажды приняли за участника Rolling Stones, почему он трижды предвидел конец Depeche Mode и кто заставил его поверить в лучшее

Туrom в поддержку альбома *Songs Of Faith And Devotion* Мартин Гор был сыт по горло. В течение многих месяцев он проклинал себя за то, что позволил этому безумию так далеко зайти. И вот теперь за плечами у него была одиссея, полная стрессов, излишеств и истерии. Ко всему прочему он прихватил с собой из тура алкогольную зависимость на ранней стадии. «С первого дня тура и до самого возвращения домой ты словно находишься в мире грез, – рассказывал он. – Хочется испытать все больше и больше удовольствий, но потом приходится вновь возвращаться на землю». Это возвращение далось ему крайне тяжело. Гор во всех отношениях покончил с музыкой и хотел полностью посвятить себя личной жизни, тем более что после окончания тура у него оставалось лишь два месяца на организацию собственной свадьбы. 27 августа 1994 года Гор и его давняя спутница Сюзанн Бойсверт обвенчались. Для проведения церемонии они выбрали поместье Брокет-холл в Хартфордшире. Для многочисленных гостей были заказаны экипажи из Лондона, а в поместье их ожидало безлимитное шампанское.

Свежеиспеченный супруг и отец семейства решил, что до конца года останется дома, чтобы насладиться прелестями семейной жизни. Вскоре произошло еще одно замечательное событие: 21 августа 1995 года на свет появилась вторая дочь Гора – Ава Ли. Параллельно Мартин довольно успешно попробовал свои силы в качестве инвестора недвижимости. Его амбиции в этой сфере были хорошо известны еще с тех пор, как он приобрел крупный объект недалеко от центра Лондона, в Доклендсе. Гор, состояние которого в середине девяностых оценивалось примерно в 25 миллионов фунтов, ничего не имел против, когда слухи приписали эту покупку одному из музыкантов группы Rolling Stones. Но одна газета все-таки пронюхала, что новым владельцем здания является музыкальное издательство Гора Grabbing Hands.

Не исключено, что участники Depeche Mode тоже узнали о начинаниях своего лидера из газет, потому как после окончания тура общение между ними окончательно сошло на нет. К тому моменту, как Уайлдер в 1995 году пригласил всех на встречу в Лондоне, они не виделись уже более полугода. Потерявшегося в наркотическом угаре Гаана сразу найти не удалось. Потому

сообщение Уайлдера, которым он поделился с группой, он получил по факсу несколько дней спустя.

Несмотря на то что Уайлдер – клавишник, барабанщик и саунд-продюсер в одном лице – вышел из тура *Songs Of Faith And Devotion* с меньшими потерями, чем его товарищи по группе, именно он вынес из драматических событий концертного марафона, длившегося больше года, и предшествующей ему студийной эпопеи самое радикальное решение. На собрании он объявил о своем уходе из группы. Гор принял это на удивление спокойно. «Мартин особо не обсуждал это», – оглядываясь назад, вспоминал Уайлдер. Неизвестно, что двигало Гором, растерянность, равнодушие или безмолвный протест, но он предоставил Флетчеру, никогда не отличавшемуся хорошим отношением к Уайлдеру, вразумить «предателя». Безуспешно: Уайлдер сразу же отмахнулся от предложения еще раз все спокойно обдумать. Теперь Depeche Mode состояли из вокалиста, страдающего героиновой зависимостью, разочарованного автора песен и его переговорщика. Учитывая, что организационный талант Флетчера значительно превосходил артистический и что стиль жизни Гаана постепенно влиял и на его голос, Гор производил впечатление единственного более или менее полноценного музыканта в группе.

Только годы спустя Гор поведал о том, что творилось в его голове в тот день, когда он в полном молчании, с обиженным выражением лица пожимал Уайлдеру руку на прощание. «После того как Алан сообщил нам, что уходит, – вспоминал Гор, – я поехал домой и, сидя в поезде, подумал: да уж, теперь группе конец». Алан же, напротив, оглядываясь назад, подчеркивал, что не сомневался в том, что Depeche Mode продолжат работать без него. В любом случае, Гор уже тогда прекрасно понимал, какого ценного музыканта они потеряли. «Мы всегда понимали, насколько Алан важен для нас, – сказал он позже, – просто мы никогда не показывали свих чувств». Гаан предполагал, что на решение Уайлдера повлияла не только напряженная атмосфера в студии и во время турне. Для Гаана сдержанная реакция Гора стала свидетельством того, что автор песен видел в Уайлдере конкурента и заставил того прочувствовать это.

«Возможно, Мартин опасался, что со временем музыкальное мастерство Алана может затмить его собственное, – высказывал Гаан подозрения, которые не покидали Уайлдера с того самого момента, как он стал участником группы. – Потому что Алан был действительно очень хорош. Все, что он хотел делать, – это вносить в группу свои идеи, но ему было очень нелегко постоянно биться об стену».

В своем пресс-релизе, опубликованном 1 июня 1995 года, сам Уайлдер попытался завуалировать, но ни в коем случае не смягчить причины, заставившие его принять такое решение. «С момента моего прихода в группу в 1982 году я всегда старался способствовать успешному продвижению группы со всем энтузиазмом, на какой способен, и полной самоотдачей, и, несмотря на неравномерное распределение работы, я делал это с удовольствием, – говорилось там. – К сожалению, мои усилия не были оценены по заслугам. И хотя я полагаю, что качество нашей музыки улучшилось, оно уже не компенсирует плачевного качества нашего сотрудничества. Я не хочу никого обвинять. Достаточно сказать, что напряжение между нами стало слишком сильным, раздражающим и в итоге просто невыносимым. В сложившихся обстоятельствах у меня не остается иного выбора, кроме как покинуть группу».

В своем заявлении Уайлдер ни в чем не обвинял Гора. Однако достаточно совсем немного знать группу, чтобы понять, кому предназначались эти строки. Ни Гаан, ни Флетчер не были настолько сильно вовлечены в творческий процесс Depeche Mode, чтобы вызвать у Уайлдера чувство, что его усилия не признаются или даже намеренно принижаются из зависти. Так что на роль обвиняемого подходил только Гор. Он в свою очередь отказался от встречных претензий к Уайлдеру, возможно, подозревая, что публичная ссора только ускорит распад группы.

Лишь полтора года спустя в интервью *NME* он высказался по поводу решения Алана уйти из Depeche Mode. Обозвав его мизантропом, он с раздражением сказал: «Одним из его аргументов было несправедливое распределение труда. Но даже если это и было так, то только потому, что он сам хотел этого. Он же был помешан на контроле». В конце концов Гор решил притормозить: «Но нам не следует хаять Алана, все-таки он был неотъемлемой частью нашей группы, человеком, который многое сделал для нас и внес немаловажный вклад в наше развитие».

После публикации заявления Уайлдера телефонные линии компании Mute и ее зарубежных представительств разрывались от звонков. Компания Intercord в Штуттгарте даже организовала специально для фанатов Depeche Mode горячую линию, потому что непрерывный поток звонков перевернул весь офис вверх дном. Сотрудники звукозаписывающей компании, также как и фанаты, не имели ни малейшего представления о том, что теперь будет с группой Depeche Mode. Более того, у них было больше причин для беспокойства. Ведь инсайдерские сведения о неизвестных прессе выходках Гаана с наркотиками наталкивали осведомленный круг Mute на мысль о неотвратимо

приближающемся конце группы. И только после приватной беседы с Гором Mute смогла внести в ситуацию полную ясность и разрядить обстановку. «К нашему огромному сожалению, мы вынуждены сообщить, что после 13 лет работы Алан Уайлдер решил уйти из Depeche Mode, – говорилось в официальном заявлении. – Группа не планирует искать Уайлдеру замену. В настоящее время Гор работает над новым материалом. Мартин, Дейв и Флетч планируют продолжить работать как Depeche Mode».

Параллельный проект Уайлдера Recoil отныне стал его основным занятием, а Depeche Mode, во второй раз в качестве трио, оказались перед проблемой записи нового альбома. Однако в отличие от *A Broken Frame* теперь ситуацию осложняло состояние Гаана. Но в конце концов Дэниел Миллер заразил всех участников группы своим оптимизмом. Он настаивал на том, что в этот раз их покинул, несомненно, важный участник, но не автор песен и лидер, как это было в случае с Винсом Кларком. Подобные высказывания Миллера вселяли в Гора надежду, и постепенно он уверился в том, что и в создавшемся положении присутствует вероятность успеха. Так этот неисправимый скептик заразился идеями Миллера относительно нового подхода к работе и создания новой студийной команды. Ведь после отрезвляющего опыта работы над *Songs of Faith and Devotion* Флад, вероятно, не согласился бы стать продюсером еще одного альбома Depeche Mode.

Группа нашла ему замену в лице Тима Сайменона, известного также как Bomb The Bass, с которым Depeche Mode впервые сотрудничали в 1988 году, когда он работал над Highjack Mix песни Strangelove. Гору этот разносторонне одаренный лондонец пришелся по душе. Во-первых, из-за его творчества в качестве Bomb The Bass, а во-вторых, из-за проделанной им работы над альбомом ирландского певца Гэвина Фрайдея *Shag Tobacco*, вышедшего за несколько месяцев до начала совместной работы Тима Сайменона и Depeche Mode.

«Я знал Тима и раньше, но у нас никогда не было возможности провести друг с другом достаточно времени, – рассказывал Гор. – Он славный парень. Было такое чувство, будто я встретил родственную душу, свою вторую половинку». Такое отношение Гора обязывало соответствовать самым высоким требованиям. Будучи пылким поклонником Depeche Mode, новый продюсер проявил в отношении своей любимой группы столько благоговения, сколько никогда не проявляли индивидуалисты Флад и Гарет Джонс.

Благодаря поддержке Сайменона группе снова удалось

восстановить утраченное чувство собственного достоинства. Миллер также старался внести посильный вклад. Он предложил группе нарушить традицию и выпустить EP вместо альбома. Если же материала окажется недостаточно и для EP, то, по его мнению, решением могло бы стать дополнение к сборнику *The Singles 81>85* в виде двух новых песен. Так что теперь у Depeche Mode появилась альтернатива. Несмотря на поддержку, к студийной работе лондонской студии Eastcot's начале 1996 года они приступали не лишеными сомнений. Гор отказался от опыта прошлых лет и выбрал скромную студию, чтобы создать непринужденную атмосферу и снять напряжение в коллективе. Эффекта, однако, по словам Сайменона, это не принесло: «Повсюду витала неопределенность. Но еще хуже обстояли дела с состоянием здоровья Дейва».

Еще в августе 1995 года Дейв в состоянии наркотического опьянения предпринял попытку покончить с собой, после чего официально заявил об отказе от наркотиков. Последнее позволило ему и дальше успешно скрывать ужасающие масштабы своей героиновой зависимости, которая, так или иначе, не могла не всплыть. Гор в то время был слишком занят собой, чтобы более настойчиво вникать в жизненную ситуацию фронтмена. «У нас у всех были свои проблемы, – вспоминал он. – Возможно, это последствия *Devotional Tour*. Я пил с того момента, как мы входили в студию, до той самой минуты, когда мы выходили из нее». В отличие от состояния Гаана, пристрастие Гора к алкоголю оказалось менее фатальным для студийной работы. Чем дальше продвигалась работа, тем чаще Дейв появлялся в студии совершенно больным.

Симптомы, которые Гор принимал за абстинентный синдром бывшего наркомана в завязке, на самом деле были признаками вышедшей из-под контроля зависимости. «Я не так много знаю о героине, – признавался он. – Я никогда не мог отличить Дейва под кайфом от Дейва в завязке. В тот момент мне казалось, что он чист. Но, наверное, я слишком легко поверил в его намерение покончить с этой дрянью».

По просьбе Гаана для работы над альбомом Depeche Mode покинули Лондон и переехали в Нью-Йорк, приблизившись на пару тысяч километров ко «второй родине» Дейва, Лос-Анджелесу. Гор вспоминал, что в студии Electric Lady в Гринвич Виллидж начался «самый ужасный этап работы над новыми песнями». Теперь Дейв сам пытался убедить всех в том, что ему удалось преодолеть свою тягу к наркотикам. Гор считал, что это был защитный рефлекс: «Дейв, кажется, утратил чувство собственного достоинства. Он был настолько обессилен

физически и морально, что элементарно не мог выдать из себя ни звука. Дело зашло так далеко, что я начал подумывать, не пора ли нам с ним расстаться, потому что он не мог больше петь». Одна только баллада *Sister Of Night* съела целую неделю студийной работы, потом что голос у Гаана так и не прорезался. В окончательной версии песни этого, конечно, не услышишь. Но команде Сайменона приходилось буквально собирать вокал слог за слогом из десятка дублей, чтобы добиться приемлемого результата.

Несравнимо более плодотворным оказалось сотрудничество между Гором и Тимом Сайменом, который после выбивавшегося из общего ряда рок-альбома *Songs Of Faith And Devotion* жаждал возвращения Depeche Mode к их электронным корням. Как оказалось, дверь, в которую он стучал, была уже открыта. Гор тоже считал, что началом нового этапа творчества прежде всего должно стать возвращение к старым идеалам. Правда, Саймену пришлось подстраиваться под немногословную манеру общения Гора в студии. «Мартину не свойственно обсуждать музыку, – рассказывал он. – А я все время пытался говорить с ним о ней». Но в конце концов Саймен научился понимать таинственную немногословность Гора: «Если Мартину что-то нравится, он обычно молчит, а вот если ему что-то не нравится, то он обязательно скажет и предложит свой вариант». После первых сессий с Сайменом Мартин почувствовал, что его вдохновения вполне может хватить не только на несколько песен или на *E.P.*, но и на полноценный альбом. Вопрос теперь был в другом: будет ли этот альбом издан под именем Depeche Mode.

После ухода Уайлдера единственным отличием альбома Depeche Mode от альбома Мартина Гора был голос Гаана. А он был под вопросом. После шести выматывающих недель записи вокала в Нью-Йорке Гор позвонил своему фронтмену и со смешанным чувством гнева и беспомощности заявил хронически безголосому вокалисту, что планирует закончить альбом как сольный. Гаан, в это время уже находившийся в Лос-Анджелесе, снова увяз в наркотическом болоте. «Делай что хочешь, – прозвучало в телефонной трубке. – У меня здесь большие проблемы». Однако Гор решил в последний раз проявить снисходительность. Он переехал со всей командой с Восточного на Западное побережье, чтобы максимально облегчить Гаану задачу. Помощь преподавательницы по вокалу должна была вернуть голосу Гаана прежнюю силу. Однако вместо этого Гор стал свидетелем того, как Дейв в свои 34 чуть не распрощался с жизнью.

В ночь с 27 на 28 мая в результате передозировки героина и кокаина у Дейва остановилось сердце. Он находился в состоянии клинической смерти две минуты, прежде чем парамедики смогли вернуть его к жизни. Из клиники Гаан напрямую отправился в тюрьму, откуда был освобожден под залог в 10 000 долларов. Пока суд разбирал дело о хранении наркотиков под пристальным вниманием прессы, Гора уже в третий раз за год посетила мысль, что группе настал конец. «В тот момент мне казалось, что все кончено, – говорил он. – Мы дали Дейву так много шансов». В некотором смысле Depeche Mode остались живы благодаря законам штата Калифорния. Согласно судебному решению Гаан мог и дальше оставаться в США только при условии полного отказа от наркотиков и прохождения добровольной реабилитации. «И он сделал это, – вспоминал Гор, – сделал хотя бы для того, чтобы остаться в Америке. Он справился с собой, он вытерпел и вернулся к нормальной жизни быстрее, чем кто-либо мог подумать».

Прежде чем переехать в Нью-Йорк и начать там новую жизнь, Гаан вместе с группой отправился в Лондон, где они предприняли последнюю, причем успешную, попытку спасти свой девятый альбом *Ultra*. Гаан настолько вернул доверие Гора, что последний позволил ему исполнить самые сложные вокальные партии, в частности в композиции *Freestate*, для микширования которой Гор пригласил в студию своего давнего соратника Гарета Джонса.

Сдержанный оптимизм этой песни воплотил в себе настроения, витавшие в студии. Композиция стала своеобразным символом мирного завершения выматывающей студийной работы. Казалось, что Гор воплотил в этой песне переживания бурных месяцев, оставшихся за плечами освободившегося от наркотической зависимости фронтмена. «I can hear your soul crying / Listen to your spirit sighing / I can feel your desperation / Emotional deprivation, – говорилось в ней. – Step out of your cage and onto the stage / It's time to start playing your part / Freedom awaits, open the gates / Open your mind, freedom's a state».

То же самое можно было сказать и о медленной, лиричной композиции *Home*, которую многие фанаты и по сей день интерпретируют как гимн, написанный Гором в честь преодоления Гааном наркотической зависимости. Эту точку зрения разделял и Керри Хопвуд, программист, занимавшийся студийными записями *Ultra*: «Мартин категорически отрицает, что когда-либо писал песни о Дейве. Но мы все были убеждены, что именно так и было. Пусть в песне *Home* нет прямого упоминания о Дейве, Мартин может даже не пытаться убедить кого-то в обратном». Однако истинные мотивы, побудившие Гора

к созданию *Home*, выяснились только 13 лет спустя. «Эта композиция родилась в очень печальный период моей жизни, – рассказывал Мартин в интервью мексиканскому журналу *Revolution* в 2010 году. – Мне наконец стало ясно, насколько сильно я зависим от алкоголя. Он всецело определял мой жизненный ритм. В *Home* я выразил уныние, в которое меня повергло осознание этого». Песня и правда была о зависимости, только не о зависимости Гаана.

Вероятно, *Home* была лучшей из песен Depeche Mode, спетых самим Гором. Тем не менее в феврале 1997 года, после 13 месяцев напряженной работы, предвестником нового альбома *Ultra* стала не *Home*, а открывающая его эмоциональная *Barrel Of A Gun*, своего рода обновленная версия песни *I Feel You*, открывавшей *Songs Of Faith And Devotion*. «В *Barrel Of A Gun* речь идет о самосознании и о том, что не обязательно подражать чьему-либо образу», – говорил Мартин в интервью *NME*. При этом арт-директор группы Depeche Mode Антон Корбейн снял к этому синглу видеоклип, в котором заставил Гаана, изображавшего наркомана-параноика, блуждать по переулкам Марракеша, имевшего репутацию наркотической Мекки, а Гора и Флетчера мирно спать, склонив головы Гаану на плечи.

«Это должно было символизировать, что они все проспали, – объяснял Корбейн. – И не вмешались в происходящее тогда с Дейвом». Гор в свою очередь оправдывался за свое поведение: «Ты мало что можешь сделать для человека, достигшего дна, если он отвергает любую помощь». Последующие интервью об *Ultra* стали для Гаана возможностью откровенно рассказать о своем опыте употребления наркотиков. И хотя остальные члены группы не возражали против этого, понимая, через какой ад пришлось пройти вокалисту, признания Гаана скорее вредили новому альбому, чем приносили пользу. Журналисты уделяли много внимания словоохотливому фронтмену, его героиновые приключения были на всех обложках и в центре всех репортажей. А сам новый альбом Depeche Mode, давший группе труднее всех предыдущих и вовсе не безупречный, оставался в тени. «Казалось, что Дейв использовал интервью как сеансы психотерапии, – сказал Гор. – Он часами мог говорить на эту тему. Журналисты тут ни при чем. Просто он много и с удовольствием об этом говорил».

Гор пытался оградить свою семью от разговоров о наркотиках. «Да, мне это неприятно, – говорил он в интервью новозеландскому журналу *Pavement*. – Моей дочери сейчас пять, но однажды ей будет восемь, как сейчас сыну Дейва, и тогда все это может превратиться в проблему. В этом возрасте дети уже

начинают читать газеты, следовательно, в их воспитании принимают участие посторонние люди. В том, что касается дочери, у нас еще есть время, чтобы взять ситуацию под контроль. Надеюсь, что через три года наркотики не будут для нас проблемой». Тем не менее тема наркотиков постоянно присутствовала во всем, что окружало *Ultra*. Музыкальные аспекты альбома в прессе рассматривались бегло, а если кто-то останавливался на них подробнее, то реакция была чаще всего сдержанной. Как только стало известно, что группа наконец вышла из затяжного кризиса, большинство музыкальных критиков предположили, что возвращение *Depeche Mode* ознаменуется подборкой мажорных хитов. Мало кто ожидал такой тяжеловесный альбом. *Ultra* же, постепенно раскрываясь от композиции к композиции во всем своем мрачном великолепии, рассказывал об усыпанном камнями пути, который пришлось пройти *Depeche Mode* за последние годы, а вовсе не о радужном будущем, которое, возможно, ждало где-то впереди.

Особенно отличилась *Melody Maker*, которая в своей граничащей с хамством рецензии написала, что атмосфера альбома столь же приятная, как «назойливый шум в ушах», а прошлый успех группы постепенно «покрывается мхом».

«Расстроенный создатель всего этого Мартин Гор проведет остаток своей карьеры, сочиняя бесконечные колыбельные своему когда-то многообещающему детищу, подчищая за своим фронтменом запятнанный кровью хлам и украшая студию парами едкого оптимизма», – написали в газете. При этом звучание *Ultra* отнюдь не казалось холодным. Наоборот, звучание было теплым, органичным и идеально подходило к вдумчивой лирике Гора, скорее скрывая, чем подчеркивая экспериментальные стороны альбома. *Entertainment Weekly* решили, что у *Ultra* есть перспективы: «Лучшие композиции альбома позволяют увидеть группу с другой стороны благодаря использованию неожиданных инструментов, например педальной слайд-гитары в *The Bottom Line*».

Эта гитара прозвучала в *The Bottom Line* благодаря Б. Дж. Коулу, которого Мартин Гор пригласил поучаствовать в записи альбома, чтобы «воздать должное кантри-наполнению песен». Помимо него он пригласил также Яки Либецайта, одного из основателей легенды немецкого краут-рока Can, который украсил песню своими минималистичными ударными. В записи *Ultra* в целом приняли участие более полудюжины приглашенных музыкантов, играющих в самых различных жанрах. «Мы записали все эти мелодии, – вспоминал Гор, – а потом бросили их в микшер и получили в итоге весьма необычный коктейль, который

тем не менее определенно звучал как Depeche Mode». Во время записи *Ultra* Гор вдруг понял, что за полтора десятилетия его группе удалось создать абсолютно уникальное звучание и ни на что не похожий стиль текстов. Так что теперь они могли не опасаться, что участие сторонних музыкантов сделает их творчество неузнаваемым. Это открытие кардинально изменило его подход к работе над материалом в студии и повлияло на самую суть всех будущих альбомов Depeche Mode.

Продажи альбома *Ultra* говорят сами за себя. Несмотря на прохладные отзывы критиков, 14 апреля 1997 года альбом занял первое место в британских чартах, подвинув дебютную работу Spice Girls, к немалому огорчению последних. В каком-то смысле один дебютант заменил другого, потому как Depeche Mode, впервые с 1982 года оставшиеся втроем, чувствовали, будто начинают свою карьеру заново. Однако успех альбома лишний раз показал «молодому» трио, что ни уход Уайлдера, ни героиновые истории Гаана не могут подорвать преданность их фанатов. Группа с радостью бы вознаградила за это своих поклонников гастрольным туром, но чувствовала, что пока еще не готова вновь пережить такой стресс.

«Тогда никто из нас не выдержал бы гастрольной атмосферы, – говорит Гор, – хотя сегодня, конечно, совершенно ясно, что альбом пострадал от нашего отказа продвигать его вживую». Depeche Mode дали только два коротких выступления в Лондоне и в Лос-Анджелесе. На этих концертах группу сопровождали мощные ударные и хмурый взгляд австрийца Кристиана Айгнера, подменявшего ударника. Впрочем, довольно скоро к этому взгляду на концертах Depeche Mode привыкли.

Незаметная поп-звезда

Неприрожденный шоумен Гор делает успехи на концертном поприще

Поклонники Depeche Mode чувствуют разницу. Они не отдают предпочтение кому-то одному, как это бывает с фанатами многих известных групп. Леннон или Маккартни, Пейдж или Плант, Ноэл или Лиам Галлахер. В случае с Depeche Mode нет никакого «или», есть только «и». Гор и Гаан. Генератор идей и тот, кто их воплощает. Серьезный автор и шоумен. Человек в тени и человек в свете софитов. Гор и Гаан образуют единое целое, основу группы, которая не может функционировать без одного из них. Поклонники это знают, поклонники чувствуют разницу. Случайные слушатели – нет. Тот, кто знает Depeche Mode только по радиоэфирам, прежде всего знает голос Гаана. Тот, кто знает Depeche Mode по передачам на телевидении, знает прежде всего жесты Гаана. Они даже не догадываются, что и этот голос, и эти жесты никому бы не были известны, если бы не коллега Гаана, что редко поет и еще реже двигает бедрами. Мартин Гор – одна из самых незаметных поп-звезд во всем мире. Он не допускает и мысли навсегда разжаловать Гаана до бэк-вокалиста. Все же существует место, где его незаметность превращается в осязаемое присутствие, – это сцена.

Гор работал над своими выступлениями на протяжении всех трех десятилетий существования Depeche Mode. Ему удалось стать более открытым, более понятным для публики, более уверенным в себе, менее стеснительным. В самом начале творческой карьеры он еще мог спрятаться за чьей-то спиной, ведь Гор был лишь третьим в списке после фронтмена Гаана и автора песен Кларка. Хотя его роскошная шевелюра уже тогда притягивала к нему больше взглядов, чем к четвертому участнику группы Энди Флетчеру. Иногда суровый, иногда мечтательный и почти всегда немного напряженный, Гор прятался за своим синтезатором. Он не отводил сосредоточенного взгляда от пальцев, бегающих по клавишам. Кажется, ему было проще смириться с ядерной атакой, чем с необходимостью выходить на сцену.

Заметив эту скованность и, видимо, усомнившись во всесторонности таланта Гора, остальные участники команды освободили его от необходимости исполнять перед публикой единственную спетую им песню из дебютного альбома. Так что *Any Second Now* превратилась в инструментал и во время тура

Speak & Spell исполнялась перед шоу в качестве интро.

За время концертов в поддержку *A Broken Frame* Гору также не удалось превратиться в покорителя сердец. Даже несмотря на то, что после ухода Кларка его положение упрочилось, поскольку он неожиданно стал основным автором песен. Тем не менее на сцене он все так же отдавал первенство Гаану, ограничиваясь усердным исполнением бэк-вокала. Казалось, что группа, сначала оставшаяся в меньшинстве, а затем обретшая новую силу в лице Алана Уайлдера, использовала четкое распределение ролей, чтобы преодолеть турбулентную зону. Гор пишет, Гаан поет, Гор, Флетчер и Уайлдер играют. Такой расклад более чем устраивал застенчивую натуру будущего гения. «Повезло!» – наверняка думал он, стоя за своим синтезатором, вместо того чтобы мысленно проклинать вокалиста. Очевидно, он совершенно равнодушно наблюдал, как Гаан концерт за концертом пожинает плоды его труда и наслаждается вниманием публики. Наверное, на одном из таких концертов Гор и понял, что Гаан может и хочет делать то, к чему он сам не имеет никакой склонности, – развлекать публику. И что именно в развлечении скрыт ключ к успеху. Теперь все, что ему было нужно, – это подкидывать Гаану идеи.

В любом случае, в начале восьмидесятых написание песен было настолько ответственной работой для Гора, что он даже думать не мог о том, чтобы отвлекаться на выступления. После работы над *Construction Time Again* и *Some Great Reward* Гор несколько поднатерел в этом деле, а берлинский опыт сделал его раскованнее. И он почувствовал, что готов шагнуть в эпицентр сценического шоу. Во время тура в поддержку *Construction Time Again* в 1983 году песня *Pipeline* в исполнении Гора впервые была включена в постоянный сет-лист, а год спустя, когда Depeche Mode отправились в путь с альбомом *Some Great Reward*, вокал Гора стал неотъемлемой частью каждого концерта группы. Он крайне редко решался исполнять трогательную синти-балладу *It Doesn't Matter*, в основном отдавая предпочтение спокойной, серьезной фортепианной композиции *Somebody*, которая стала настоящей любимицей публики. Даже сейчас, спустя 25 лет, в зале неизменно поднимается буря эмоций при первых аккордах этой композиции.

Начиная с середины восьмидесятых все более очевидная слабость Гора к лаку и коже способствует восприятию его спокойных сольных номеров как чего-то экзотического и даже интимного, особенно на фоне экзальтированных движений Гаана. Многие фанаты с замиранием сердца ждали тех моментов, когда свет на сцене погаснет и останется лишь одно-единственное

световое пятно направленного на Гора прожектора. Облаченный в свой странный, будто позаимствованный на модном показе для садомазохистов костюм, Гор выходил из тени навстречу толпе, останавливаясь почти у самого края сцены, пел песни, которые совершенно не соответствовали его агрессивному внешнему виду. Завершали этот образ клоунские шляпы и рассеянная улыбка, адресованная толпе. В отрыве от живых выступлений Гора его внешний вид мог легко ввести в ступор. Но тур *Music For The Masses* дал публике возможность привыкнуть к подобному зрелищу. Три раза за концерт Гор выходил на сцену вместо Гаана и даже исполнял кавер на песню *Never Turn Your Back On Mother Earth*, которая позже вошла в его сольный альбом. Что ж, он мог позволить себе чуть-чуть скрытой саморекламы.

В начале девяностых пристрастие Гора к вычурным костюмам несколько ослабло (впрочем, оно еще достигнет своего апогея десять лет спустя), однако его присутствие на сцене стало заметнее. Причина была в том, что он все чаще брал в руки гитару. С гитарой в руках человек неизбежно кажется более динамичным, чем склонившись над синтезатором, ведь этот инструмент тесно связан с телом и реагирует на каждое движение. Напряженное выражение лица во время выступлений на *World Violation Tour* свидетельствовало о том, что Гор еще не до конца свыкся со своей ролью гитариста, особенно когда для исполнения песен наподобие *World Full Of Nothing* приходилось менять электрогитару на акустическую. Однако на концертах *Devotional Tour* три года спустя стало ясно, что все сомнения остались в прошлом. Гор, с явной гордостью держа в руках массивный корпус своей гитары *Hollowbody*, разбавлял манерные гранжевые движения уже изрядно вспотевшего Гаана, делая выпады и даже тряся головой, как самый настоящий металлист. Начиная рок-звезда вскоре столкнулась с серьезными проблемами: титанические нагрузки во время *Devotional Tour*, обязательное афтер-шоу с самыми невероятными выходками и жестокое похмелье на следующий день привели к тому, что Гор начал испытывать на сцене приступы панических атак.

Вскоре все взгляды с удвоенным интересом вновь устремились на Гаана, наркомана, пережившего попытку самоубийства, который во время концертов в поддержку *Ultra* и последовавшего за ними *Singles Tour* конца девяностых особенно старался оставаться на виду.

Гор тем временем нашел в лице Питера Гордено нового клавишника *Depeche Mode*, замечательного аккомпаниатора для своих певческих этюдов. Ему так понравились эти совместные номера, что он всячески старался увеличить их количество. Во

время *Exciter Tour* Гордено и Гор сыграли больше полудюжины песен из двадцатилетнего репертуара Depeche Mode, причем решение сыграть некоторые из них возникло совершенно спонтанно незадолго до начала концерта. Подобные импровизации в исполнении группы, которая с возрастом позволяла себе все меньше и меньше экспериментов и старалась держаться в рамках утвержденного сет-листа, вызывали у фанатов безудержные аплодисменты.

Гор наслаждался горячим приемом зрителей, но полностью справиться с внутренним дискомфортом ему удалось только два года спустя. Это произошло после того, как он дал несколько концертов в поддержку своей второй сольной пластинки *Counterfeit2*. Сам Гор объяснял это тем, что на сольном выступлении «просто некогда поддаваться панике». Сконцентрировавшись на текстах во время исполнения, он забыл о страхе перед сценой и перед провалом. Тем не менее подобные мысли вновь настигли его, когда в 2005 году Depeche Mode отправились в тур, приуроченный к выходу альбома *Playing The Angel*. Из интервью, которое он дал после выхода концертного DVD *One Night In Paris*, становится ясно, что странный сценический костюм Гора во время тура *Touring The Angel*, все эти эксцентричные перья и обилие макияжа были не только частью яркого образа, но и защитной броней, скрывающей от пристальных взглядов толпы. В том интервью Мартин говорил: «На сцене всегда царит напряжение. Должно пройти несколько песен, чтобы я смог расслабиться, успокоиться. И только потом я обычно начинаю получать удовольствие от концерта». Впрочем, он усердно трудился, чтобы превратить это «обычно» в твердое «всегда». В 2006 году Гор полностью отказался от алкоголя. «С тех пор как я бросил пить, я полностью избавился от панических атак и больше не испытываю страха смерти, – рассказывал он журналисту *FAZ*. – И это по-настоящему прекрасно». В мерцающем серебром костюме а-ля Дэвид Боуи Гор вышел на сцену *Tour Of The Universe*. Это был первый безалкогольный тур группы.

Как Гор столкнулся со своим первым творческим кризисом, что он задолжал своей жене из Техаса после 11 лет, проведенных в Англии, и почему порекомендовал группам, выступающим на разогреве у Depeche Mode, носить защитную экипировку

История создания альбома Exciter началась с творческого кризиса, а история самого творческого кризиса – с идеи, от которой Depeche Mode однажды уже отказались. После выпуска четырех успешных синглов с февраля по октябрь 1997 года парни вспомнили об идее выпустить второй сборник хитов. Идея эта пылилась на дальней полке еще с тех пор, как возникла в качестве запасного плана в тот момент, когда работа над альбомом *Ultra* зашла в тупик. Спустя десять лет Depeche Mode решились. Конечно, после выздоровления Дейва Гаана группа вновь обрела равновесие и стабильность, но Мартин Гор все еще опасался проверять свою команду на прочность новым крупным проектом. Выпуск сборника синглов казался ему не таким рискованным предприятием. Даже несмотря на то, что пластинка задумывалась как двойной альбом и должна была охватить вдвое больший период, чем ее предшественник *Singles 81 > 85*, который, кстати, был перевыпущен после доработки дизайна: «мальчишеское» фото группы с обложки исчезло.

Предшествовала сборнику сдержанная и элегантная *Only When I Lose Myself*, которую Гор посвятил критическому разбору самого непостижимого из всех человеческих чувств. «Любовь всегда казалась мне формой безумия, – говорил он. – Люди ведь так часто говорят о том, как важно им быть независимыми, но любовь, по моему мнению, есть не что иное, как одна из форм зависимости одного человека от другого». Больше всего внимания к новому сборнику привлекли приуроченные к его выходу концерты. 2 сентября 1998 года Depeche Mode отправились в четырехмесячное турне по Америке и Европе.

Оформление сцены, которое Антон Корбейн разработал для этого тура, было более чем спартанским. Однако это никак не сказалось на бурной радости фанатов, которые успели сильно изголодаться по концертным выступлениям Depeche Mode за все время с тех пор, как группа решила побереечь здоровье и воздержаться от тура после выхода *Ultra*. За это время команда восстановила силы и вдохнула новую жизнь в старые хиты. А теперь, вновь выйдя на сцену, она представила двух новых

участников, которые заняли осиротевшее место Алана Уайлдера: барабанщика Кристиана Айгнера, а также музыкального единомышленника и любимого аккомпаниатора Мартина Гора клавишника Питера Гордено.

Начало тура и бурное обсуждение сборника Depeche Mode совпало с выходом трибьюта *For The Masses: An Album Of Depeche Mode Songs*, в который вошли кавер-версии песен Мартина Гора в исполнении тяжеловесов рок- и поп-музыки. Кстати, некоторые из этих каверов стали впоследствии очень популярны, что нечасто случается с проектами подобного рода. В трибьюте приняли участие Smashing Pumpkins, Rammstein, Deftones и The Cure. «Мартин Гор – фантастический автор, – рассыпался в комплиментах Джефф Турзо из электро-рок-группы God Lives Underwater, которая решила сделать кавер на *Fly On The Windscreen*. – Он написал так много замечательных песен. Мы слушали их и задавались вопросом: почему нам не пришли в голову подобные идеи? Его песни незамысловаты, но в то же время просто великолепны». От такого признания среди известных музыкантов Гор терял дар речи: «Разве это не огромная честь для музыканта, когда столько знаменитых групп перепевает его песни, тем самым давая понять, какое влияние оказала на них эта музыка?»

Однако именно это массовое почитание повергло Гора в тяжкие раздумья. Его слава летела впереди него, и это поднимало планку все выше и выше. После завершения Singles Tour в декабре 1998 года Гор заперся в своей студии в Хартфордшире и начал сочинять песни для нового альбома Depeche Mode. По крайней мере, он намеревался заняться сочинительством. На деле же Мартин часами просиживал перед чистым листком бумаги, безрезультатно перебирал струны своей гитары или отстраненно наигрывал что-то на пианино. Впервые в жизни он узнал, что такое творческий кризис. «Чем дольше ты пишешь песни, чем больше их у тебя, – говорил он позже, – тем сложнее создавать по-настоящему интересные вещи. Проходили месяцы, а я так ничего и не добился. Я чувствовал, что у меня больше нет стоящих идей».

Гаан посчитал творческий кризис Гора неизбежной реакцией на неизменный в течение долгих лет порядок его творчества. «Быть может, – говорил он, – ему просто наскучил весь этот процесс».

Флетчер же видел в происходящем структурную проблему: «Не думаю, что Мартину очень уж по нраву сочинять песни. Он написал не так много песен. По-настоящему он собирается с силами, только когда дело доходит до студийной записи альбома.

Только тогда он и начинает работать». Менеджер группы Джонатан Кесслер дал третье объяснение затруднений, с которыми столкнулся Гор: «Мартин слишком давит сам на себя, когда пишет. У него в голове песни возникают намного быстрее, чем ложатся на бумагу». Вероятней всего, каждый из этих факторов сыграл свою роль. Гор зашел в тупик, а десятый альбом Depeche Mode долгие полгода оставался лишь горой многообещающих набросков. Так что Гор уже был на грани капитуляции.

В конце концов спас положение Дэниел Миллер. Он отправил в студию к Гору двух его старинных приятелей: продюсера Depeche Mode Гарета Джонса и клавишника Пола Фригарда. Иногда они работали с Гором в соавторстве, а иногда брали на себя роль тренеров по мотивации. Спустя годы Фригард вспоминал, в каком плачевном состоянии был Гор в начале их совместных сессий осенью 1999 года: «Он зашел так далеко, что сам себя убедил в том, что, возможно, уже никогда больше не напишет хорошей песни». Гарет Джонс так описывал состояние Гора: «Мартин – как робкий дух, сквозь который пробиваются сияющие лучи музыки. Но почему-то дверь захлопнулась и доступ этого света прекратился. Это угнетало его». Джонс считал, что помочь выйти из творческого коллапса Гору должно отсутствие внешнего давления: «Мы попытались создать для него максимально благоприятную для творческого процесса атмосферу. Мы экспериментировали с песнями в непринужденной, здоровой, позитивной обстановке. Иногда мы занимались групповыми медитациями, слушали музыку, ели вместе и почти не выходили из студии».

В процессе творческой работы проблема решилась. Фригард однажды навестил Гора в студии, когда тот безуспешно пытался доработать на фортепиано раннюю версию *I Feel Loved*. Клавишник предложил Гору переключиться на гитару, а сам занял его место за фортепиано. Тут-то все и произошло. «Это помогло ему раскрыться, – рассказывал музыкант. – Он играл вещи, которые еще не были закончены, – раньше он никогда не делал подобного в присутствии других.

Но стоило ему начать, как двери распахнулись и он сказал: “У меня есть новая идея для текста!” и “А вот это я хочу изменить!”. Меня это очень впечатлило тогда, потому что я наблюдал за тем, как этот талантливый человек вновь обретал веру в себя и как работал его мозг». Гор подтвердил эти впечатления. «Мы с Дейвом и Флетчем втроем корпели в студии – и ничего! – рассказывал он. – А затем в студию пришли Пол и Гарет. Они сидели и ждали, когда же им найдется применение, и

я подумал: “Дайте мне два часа, и я напишу песню, с которой мы сможем начать”. Это было действительно важно для меня».

То, что произошло тогда, стало для Гора настоящей революцией. Открытость, не свойственная этому замкнутому чудаку Мартину, поразила даже его давних товарищей. Дэниел Миллер рассказывал: «Мартин вообще не из тех, кто охотно раскрывает карты. Услышать новую вещь от него можно только тогда, когда он на сто процентов в ней уверен. Кто знает, сколько замечательных песен он от нас таким образом утаил». Но факт есть факт: песни прямо-таки хлынули из него, как только с помощью Джонса и Фригарда ему удалось выйти из творческого кризиса. Гор был настолько благодарен, что сразу же пригласил Джонса принять участие в работе над *Exciter* в качестве звукорежиссера. Перед этим, конечно же, состоялась встреча с Дейвом Гааном. Полностью реабилитированный фронтмен привез с собой из Нью-Йорка не только грандиозное вдохновение для следующей пластинки *Depeche Mode*, но и сокровенное желание добавить к ней собственные песни. Однако последнее он скрывал от Гора до окончания студийной работы. На то у него были свои причины.

«В течение многих лет я время от времени писал песни, но ни одну из них так и не довел до безупречности, – рассказывал Гаан в 2003 году вебмастеру *Depeche Mode* Даниелу Барасси. – Когда я впервые набрался смелости показать Мартину что-то свое, я представил ему песню *Closer* (позже она выйдет на стороне Б сольного сингла Гаана *I Need You*). Однажды во время работы над *Ultra* я сыграл Гору демоверсию этой композиции, и, похоже, она ему и правда понравилась. Был момент, когда я даже подумал, что песня войдет в альбом *Ultra*. Я был очень воодушевлен. Это продолжалось три дня, пока в группе не начались серьезные дебаты по выбору песен для *Ultra*. В результате оказалось, что *Closer* не сочетается с остальными композициями. Мы тогда наиграли пару песен с Тимом Сайменоном». Гор же в интервью 2005 года рассказал об этом инциденте следующее: «Я никогда не пытался загнать Дейва в рамки и не отговаривал его от активного участия. Во время записи *Ultra* он принес довольно неплохую песню, но она не подходила к остальным композициям. Дейв и сам понимал это. Это был единственный раз, когда он предложил мне свою песню».

Гор решил, что Гаан похоронил свои амбициозные намерения однажды попробовать себя в этой области. Но на самом деле фронтмен не предлагал новых идей скорее из-за смирения и боязни быть снова отвергнутым. Даже во время работы над *Exciter* опыт с не принятой в альбом *Closer* все еще сковывал Гаана: «Меня

тогда это сильно задело. Я чувствовал себя так, словно меня отбросили на несколько лет назад». Вполне возможно, что Гор мог бы избежать множества неприятностей и нелицеприятных отзывов в прессе, если бы перед началом студийной работы над *Exciter* откровенно поговорил со своим фронтменом, вместо того чтобы в очередной раз промолчать в лучших традициях *Depeche Mode*. Гору стоило бы догадаться, что Гаан в создавшейся ситуации очень нуждался в поддержке. Тем более что его собственный творческий кризис лишний раз подтвердил: написание песен – не что-то происходящее само собой, создание каждой песни – настоящая борьба. Так или иначе, чувство безысходности, накопившееся у Гаана, все же нашло свой выход, но, к сожалению, произошло это в итоге на глазах у многочисленной публики.

Ущемленное самолюбие Дэвида заставило его предусмотрительно воздержаться от того, чтобы предложить Гору новые песни для альбома *Exciter*, написанные им за время, прошедшее с момента выхода *Ultra*. Ему казалось, что он заранее знает исход переговоров: его композиции, написанные в стиле классического рока, на электропластинке с футуристическим оттенком будут не к месту и гармонии не добавят. Особенно учитывая тот факт, что Гор загорелся идеей Дэниела Миллера привлечь к записи альбома специалиста в области хауса Марка Белла. Свою работу в качестве продюсера он начал в 1997 году с альбома Бьорк *Homogenic* и после продолжил сотрудничество с этой эксцентричной исландской певицей. «Наши демо были проработаны гораздо тщательней, чем обычно. Однако мы чувствовали, что песням нужно придать какую-то особенную форму, – комментирует Гор. – Именно тогда было упомянуто имя Марка». Белл был польщен предложением музыкантов и в июне 2000 года отправился вместе с ними в лондонскую студию RAK. Среди прочего там была записана первая композиция альбома *Dream On*. Этот трек с непринужденной атмосферой и битами в стиле *Space-Age-Blues* дал новое определение сдержанности в контексте группы *Depeche Mode*.

Во время второй сессии группа проявила смелость и отправилась в нью-йоркскую студию звукозаписи *Electric Lady*, в которой музыканты когда-то переживали все злоключения работы над *Ultra*. Там же в скором времени музыкантов навестили представители их американского лейбла *Reprise*, которые хотели быть в курсе событий и согласовать планы по выпуску нового альбома.

Это внезапно повергло Гору в уныние. Ведь несмотря на его желание сделать утонченную *Dream On* первым синглом *Exciter*,

было ясно, что по всем критериям звукозаписывающей компании *I Feel Loved* подходила на эту роль куда лучше. Гор поручил Беллу пропустить изматывающий до седьмого пота танцевальный трек во время демонстрации нового материала и был вознагражден за свою проницательность: *Dream On* стала первым синглом *Exciter*. «Эта песня странным образом напоминала мне о произведениях семидесятых, в ее гармониях слышалось что-то от Кросби и Still & Nash, – говорил Гор, объясняя, почему он так серьезно относился к *Dream On*. – После всех этих лет нам только на пользу пойдет выпустить нечто столь необычное, особенно в качестве первого сингла в альбоме».

Другой любимой группе Гор подражал в заключительной композиции *Goodnight Lovers*. Мягкий, напоминающий спокойное сердцебиение ритм, звуки клавиш, будто отдающиеся эхом, вокал Гаана с придыханием и гулкий баритон Гора в качестве бэк-вокала – все это напоминало колыбельную, будто бы исполняемую участниками группы для своих детей. Даже Белл во время записи этой песни предложил музыкантам представить себя на месте отцов, поющих колыбельную. Тем не менее у Гора было иное видение этой песни. «Я чувствовал в ней нечто, напоминающее *The Velvet Underground*», – говорил Гор, оказавшийся давним поклонником нью-йоркской арт-рок-команды и Лу Рида. Особенно ему нравился совместный проект этой группы и немецкой певицы Нико *The Velvet Underground & Nico* 1967 года. В композиции *Goodnight Lovers* он попытался повторить песню *I'll Be Your Mirror*, используя при этом средства *Depeche Mode*. «Очень сложно воплотить в жизнь нечто подобное, но у нас был Дейв. Он пел очень нежно, почти шепотом. Музыкальный эффект от аккордов и его манера исполнения создали нужную атмосферу. Я был очень доволен».

После студийной работы в Нью-Йорке Гор в последний раз вернулся в Хартфордшир. Вскоре его дом был завален коробками с вещами. Чего только не сделаешь ради любви всей своей жизни! «Моя жена – американка, и она прожила со мной 11 лет в Англии, – говорил он газете *Metro*. – Но теперь она сказала, что с нее хватит». Горы продали свое поместье в Хартфордшире и переехали на виллу в Санта-Барбаре – шикарном калифорнийском городке на побережье.

Мартин сразу же организовал дома музыкальную студию, а Сюзанн занялась разработкой линии дамского белья *Boisvert Lingerie*, параллельно обдумывая планы открытия спа-салона. В 2001 году салон *Aviva Spa* был открыт. Своим названием он обязан именам двух дочерей Мартина и Сюзанн, Авы и Вивы. «Конечно, я скупаю по своим друзьям и таким нелепым вещам,

как футбол, – говорил Гор. – В остальном жизнь здесь кажется мне намного более позитивной. В отличие от калифорнийцев, я не помешан на здоровом образе жизни, но сам по себе здешний климат уже заставляет вас чувствовать себя гораздо лучше. Так приятно, когда каждое утро тебя будят лучи солнечного света!»

Совсем скоро его коллеги по группе уже смогли лицезреть Гору в его новой «среде обитания». В конце 2000 года он, загорелый, стройный и в зеркальных солнечных очках на носу, встречал Гаана, Флетчера и студийную команду, прибывшую в Санта-Барбару, чтобы продолжить запись *Exciter*. Работа в студии Sound Design стала, пожалуй, самой спокойной за всю их карьеру, при этом породив, как ни странно, самое мрачное музыкальное произведение, когда-либо созданное Depeche Mode. *The Dead Of Night* оказался настоящим сгустком инфернальной энергии, рожденным из индустриальных битов и жестко искаженного воя синтезаторов. Вокал Гаана соответствовал зловещей аранжировке, он будто заливал микрофон ядом: «We are the dead of night / We're in the zombie room / We're twilight's parasites / With self-inflicted wounds». Смысл этих строк Гор открыл журналу Flaunt. Речь шла о лондонском ночном клубе Browns, который теперь, по прошествии времени, на расстоянии многих тысяч километров от него казался Гору еще более причудливым.

«Это было печальное зрелище, – говорил он. – Клуб занимал три этажа – обычную публику развлекали в подвале, знаменитостей категории Б – на первом этаже, а на самом верху в так называемой «красной комнате» располагались настоящие VIP-посетители. Они только и делали, что накачивали себя наркотой. Хотя было общеизвестно, что ни у кого из них никаких проблем с этим нет. Там все говорили либо слишком быстро, либо не говорили вообще, либо просто тупо таращились на тебя. Потому я и называл ее не красной комнатой, а комнатой зомби. Пока ты находишься среди этих людей – они твои лучшие друзья. Но на следующий день, если ты встретишь кого-то из них на улице, они вряд ли вспомнят, как тебя зовут». Ни музыкальная составляющая, ни текст *The Dead Of Night* не позволяли этой композиции органично вписаться в альбом. Она выделялась из ряда подобранных для пластинки песен, пожалуй, даже больше, чем танцевальная *I Feel Loved* и мощная *I Am You*, тоже немного не вписывающиеся в общее светлое настроение альбома.

Однако если не воспринимать *The Dead Of Night* как дебош и нарушение общественного порядка, то можно увидеть в ней своеобразный переход от волшебной баллады *When The Body Speaks* к легкому инструменталу Lovetheme, который после плавно перетекает в темпераментную и страстную *Freelove*.

Справедливо или нет, но по результатам музыкальных обзоров вышедший в свет 14 мая 2001 года *Exciter* побил рекорды своего предшественника *Ultra*. Американский медиаэксперт Майкл Паньотта в своей статье к выходу коллекционного издания *Exciter* в 2007 году посчитал неожиданный энтузиазм критиков по поводу этого альбома результатом смены поколений в редакционных офисах. «Молодые журналисты сменили старых, – писал он. – Теперь настало время тех, кто вырос на *Speak & Spell* или *Construction Time Again* и полюбил эти альбомы». Журнал *Rolling Stone* рассыпался в комплиментах «сверхъестественному настроению и чистоте» новой пластинки Depeche Mode, *USA Today* определил *Dream On* «самым лучшим синглом, написанным Мартином Гором со времен *Enjoy The Silence*», а NME и вовсе преклонили колени: «Осталось не так много групп из старой гвардии, которые на двадцатом году своего существования способны создать настолько свежий и независимый альбом. И нет ни одной группы, умеющей так искусно соединить нестареющие мотивы соула и андеграундный техно. Если в наше время пестрого музыкального винегрета и поп-безумства нам все еще нужна серьезная, взрослая музыка, то нам нужна музыка Depeche Mode».

Сами Depeche Mode тоже позволили себе немного ностальгии осенью 2001 года, пригласив после восьминедельной американской части тура своего старинного коллегу по звукозаписывающей студии Mute, пионера электро-попа Фрэнка Тови, известного как Fad Gadget, на разогрев *Exciter Tour* по Европе. «Я услышал, что Фрэнк вновь выступает как Fad Gadget, исполняя старые хиты с новой группой, – рассказывал Гор. – Я подбил ребят вытащить его с нами в тур. Я подумал, что именно так круг замкнется. Ведь когда-то мы стали известны благодаря тому, что играли у него на разогреве». Тови согласился, несмотря на то, что играть на разогреве у Depeche Mode могло быть опасно. «Некоторых выступавших у нас на разогреве фанаты забрасывали монетами, чтобы те быстрее ушли со сцены, – рассказывал Гор. – Мы предупредили об этом Фрэнка, и он тут же распорядился изготовить плексигласовые щиты и защитные шлемы. Правда, уже на втором шоу выяснилось, что в этих ухищрениях не будет нужды». Фанаты прекрасно знали о той роли, которую Fad Gadget сыграл в становлении Depeche Mode, и относились к нему с уважением. Многие тогда видели его в последний раз: Тови умер в апреле 2002 года в возрасте 45 лет от сердечной недостаточности.

К сожалению, к этому времени фильм-концерт Антона Корбейна *One Night In Paris* был уже смонтирован и готов к

выходу. Если бы не это обстоятельство, Depeche Mode не упустили бы возможность включить фрагмент выступления Фрэнка в этот двойной DVD, чтобы почтить его память. Как бы то ни было, фильм полностью посвящен выступлениям группы в Париже во Дворце спорта Берси 9 и 10 октября 2001 года. Как для группы, так и для поклонников концерты проходили в экстатическом угаре – это полностью отражало дух *Exciter Tour*. От вечера к вечеру в программе концерта менялся только один пункт: после *Waiting For The Night* Гор выбирал каждый раз новую песню для сольного исполнения и просил Гордено аккомпанировать ему на синтезаторе. На первом парижском концерте это была *It Doesn't Matter Two* (она-то и попала на DVD), на втором – *Sister Of Night*. На концертах в других городах Мартин исполнял *Judas*, *Surrender* или *Condemnation*, *The Bottom Line*, *Dressed In Black* или неизменную любимицу публики – *Somebody*.

Положила начало таким спонтанным сольным номерам композиция *Somebody*. Ведь именно с ней Гор и Гордено выступили перед поклонниками в *Singles Tour*. Ежевечерние бурные аплодисменты публики натолкнули их на мысль продолжить эту традицию во время *Exciter Tour*, но добавив к ней эффект неожиданности. Иногда музыканты удивлялись сами себе. «Внезапно мы начали исполнять каждый вечер разные песни, – вспоминал Гордено. – Иногда репетировали их всего за полчаса до начала шоу, а затем исполняли перед двадцатитысячной толпой». К слову, Гор и Гаан на сцене тоже являли собой образец единства и на время концертов заставляли себя забыть то, что осталось недосказанным в студии и с чем рано или поздно им придется столкнуться. Репортер *NME*, присутствовавший на одном из двух берлинских концертов, описал свои впечатления так: «При всем внутреннем напряжении Depeche Mode кажутся такими сплоченными, какими не были уже лет десять. В наше время невзрачных мега-шоу и паршивых суперзвезд можно только снять шляпу перед ними».

В то время когда в ноябре 2001 года в Хорватии и Германии *Exciter Tour* подходил к концу, по другую сторону Атлантики один из провозглашенных живых легенд Джонни Кэш, общепризнанный король кантри, решил перепеть *Personal Jesus* для своего альбома *American IV: The Man Comes Around*, который должен был появиться год спустя после заключительного шоу Depeche Mode в Мангейме.

Об оказанной ему чести Гор узнал, только когда Кэш уже давно исполнил и записал песню. В интервью *London Times* Гор кокетливо рассказывал, что его как автора и правообладателя этой песни попросту поставили перед свершившимся фактом. «Полагаю, что люди такого масштаба, как Кэш, не спрашивают

разрешения». По словам Гаана, реакция Гора на готовую кавер-версию короля кантри была следующей: «Да, думаю, получилось неплохо». На что Гаан ответил: «Мартин, это ведь все равно что Элвис бы взял и записал кавер на одну из твоих песен!» Нанести удар в спину шок-рокеру Мерилину Мэнсону, чья вялая кавер-версия *Personal Jesus* заставляла Гора содрогнуться, он поручил Флетчеру, который во время нашей встречи в 2005 году официально заявил: «Кавер Джонни Кэша на песню *Personal Jesus* – самая большая награда, которую мы только могли себе представить. Но ты слышал кавер Мэнсона? Это не кавер, это – караоке!»

Connecting People

Фортепианные концерты в барах, работа диджея, ремиксы и вклад приглашенного музыканта: музыкальная миссия Мартина Гора

27 мая 1999 года Мартин Гор официально попал в одну компанию с такими исполнителями, как Дэвид Боуи, Led Zeppelin и дуэт Леннона и Маккартни. В этот день в Лондоне он получил известную премию *Ivor Novello Award* за «международный успех», пополнив ряды знаменитых авторов и композиторов рок- и поп-музыки, которым жюри вручало эту премию вот уже на протяжении десятилетий. Гор выходит на сцену в черном костюме, жмет руку вручавшему ему награду Дэниелу Миллеру и смущается, слушая его хвалебную речь. Публика приходит в восторг, когда Миллер называет его «одним из самых знаковых и талантливых авторов песен своего поколения». Гор благодарит собравшихся неловким поклоном. «Однажды Мартин Гор взял на себя ответственность за написание песен в группе Depeche Mode, – говорит Миллер, – и именно его песни обеспечили группе успех и развитие. Своей музыкой Мартин объединил людей всего мира».

Это он стремится делать всеми доступными ему способами. Вне проекта Depeche Mode, вне собственных сольных проектов *Counterfeit* Гор видит себя музыкальным миссионером, которому важно наставлять своих последователей. Ключом к наставничеству он считает доступность. Гор вошел во вкус общения с фанатами еще в конце девяностых, когда все чаще и чаще позволял себе удовольствие устраивать для своих поклонников в отельных барах спонтанные фортепианные концерты. Они облокачивались на рояль, присаживались рядом с ним, хлопали его по плечу. А он исполнял для них собственные песни и каверы Элвиса, Дэвида Боуи, Чета Баркера и Марвина Гэя. Гор позволял им это. Скромный Гор становился доступным. Возможно, в этом ему помогал алкоголь, который в то время он еще употреблял в немалых количествах.

Причиной тому было и то, что в те времена Гор был еще не недостижимой поп-звездой, парящей над головами десятков тысяч зрителей, а обычным музыкантом-чудаком, который приглашает друзей к себе в дом, угощает напитками, с гордостью показывает свою коллекцию пластинок, а затем играет им свои любимые песни ночи напролет.

Стихийные барные концерты берут свое начало во времена

создания *Songs Of Faith And Devotion*. В 1992 году группа Depeche Mode переехала из Мадрида в Гамбург, чтобы продолжить запись альбома. Гор с головой погрузился в ночную жизнь города. Его туры по питейным заведениям нередко заканчивались за роялем в холле отеля, где вместе с Аланом Уайлдером он проверял новые песни их приемом у публики. Эти хмельные мини-концерты приносили пользу не столько их случайным свидетелям, сколько рушащимся отношениям между Гором и Уайлдером. Даже то ничтожно малое время, что они проводили, совместно музицируя в непринужденной атмосфере, помогало им сблизиться. Записей этих концертов не найти в общем доступе, зато эти ночные интермедии Гора, начавшиеся в 1997 году, надолго сохранились в воспоминаниях их поклонников. Особенно запомнился зрителям провальный концерт 13 марта 2006 года в Граце. В то время как австрийский временный ударник Depeche Mode Кристиан Айгнер вместе с семьей и близкими друзьями праздновал в ресторане свой день рождения, Гор поддался искушению и отправился к роялю опробовать новую песню. Концерт, однако, закончился очень быстро: почти сразу телохранитель тактично подхватил Гора и препроводил в номер, поскольку музыкант к тому времени уже едва держался на ногах.

Однако за диджейским пультом Гор собран и сосредоточен. В 2003 году для передачи *The HiJack* на британской музыкальной радиостанции *XFM* он составил плей-лист, состоящий из композиций его фаворитов-электронщиков. Это занятие ему сразу понравилось. В течение следующих двух лет Гор периодически выступал в качестве диджея в клубах и на фестивалях по всему миру, в том числе 8 ноября 2004 года на берлинской площадке *Venue Cookies*. За диджейским пультом Гор становится подчеркнуто прост. Когда он не погружен в музыку, звучащую в его наушниках, и не сосредоточен на переходах между композициями, он оживленно болтает со слушателями. К концу нулевых DJ Мартин Гор все реже и реже появлялся за пультом. И только в 2008 году на фестивале *Internacional de Espiritualidad* в Мексике он отпраздновал свое возвращение на мероприятии, организованном по инициативе скандального исследователя-футуролога Эрвина Ласло, объединившего в своих книгах науку, философию и спиритические учения. Для кого-то он был провидцем, для кого-то – шарлатаном.

Потому поклонники Гора тоже неоднозначно отнеслись к тому, что он принял приглашение такого человека, как Ласло. «Я немного волнуюсь за этого славного парня. Похоже, он присоединился к эзотерическому фрик-шоу», – написал в комментариях один из пользователей немецкого форума,

посвященного Depeche Mode, и интерпретировал строки из песни Macro как отголоски идей Ласло. «То, что Мартин Гор мог быть приверженцем подобных теорий, не кажется таким уж абсурдом, если вспомнить Macro: “See the microcosm / In macro vision / Our bodies moving / With pure precision / One universal celebration / One evolution / One creation”», – продолжил пользователь. Во время фестиваля Гор не скрывает, что Мексика привлекла его не только ролью диджея: «Я благодарен организаторам мероприятия за приглашение. Я безумно счастлив находиться здесь. Возможно, мое присутствие привлечет еще больше внимания к этой конференции и поспособствует сбору денег на благотворительность».

Спорить о качестве его диджейских работ не приходится. В некотором смысле это был уменьшенный вариант сет-листа *Touring The Angel*, объединяющего в себе треки таких индивидуалистов микрохауса и глитча, как Audion, Metope, Алекс Смок и Джеймс Коттон. Уже во время *Exciter Tour* Гор использовал паузу между выступлением группы на разогреве и Depeche Mode для своих диджейских экспериментов и составил специально для этого небольшую подборку минималистичного техно. Единственным исключением был электро-эксперимент Дэвида Боуи 1976 года выпуска *All Saints*, композиции из которого Гор разместил между треками Isan и Marineville так, чтобы не нарушать общий поток. В итоге Гор будет настолько уверен в качестве собственного сета, что попросит компанию Mute размножить его и отправить на некоторые радиостанции Европы. Кто-то из них проигрывал сет полностью, некоторые – выборочно. Телевизионный канал Viva даже выпустил эту подборку треков в сопровождении компьютерной графики в стиле *Windows Media Player* отдельной программой. Однажды в поисках новой музыки для составления сета для *Tour Of The Universe* Гор открыл для себя музыкальный онлайн-магазин Beatport. «Я качаю с этого ресурса довольно много, – рассказывал Гор в 2009 году Musikexpress, открыто восторгаясь удобством использования цифрового диджейского кейса. – Просто мне надоело повсюду таскать за собой сто килограммов пластинок».

С искусством создания ремиксов Гор был знаком гораздо хуже, чем с работой диджея. Во всяком случае, до тех пор, пока его группа не стала самой ремикшируемой группой в мире и он сам не решил попробовать себя в этом деле.

В середине девяностых все выглядело многообещающе: будущая команда *Exciter*, состоящая из Гора, Пола Фригарда и Гарета Джонса, посвятила себя созданию ремиксов на песни Spirit Feel (*Rejoice – Music Span Mix*), Garbage (*Queer – The Most Beautiful*

Woman In Town Mix) и ON, сольного проекта Кена Эндрюса, бывшего вокалиста Failure (*Soluble Words – Sublingual Remix*). Но они постепенно потеряли к этой работе интерес. Первый и единственный сольный ремикс Гор создал в 2003 году. Тогда Уве Шмидт, немецкий композитор, переехавший из Германии в Чили, спрятавшись от последствий под псевдонимом Senor Coconut, решил записать поп-версию песни Sade *Smooth Operator* в ритме самбы. Гор же восстановил справедливость, создав свой ремикс этой песни, в которую он добавил затяжные биты и мрачные электронные эффекты синти. В этом виде песня напоминает работы из его сольного альбома *Counterfeit2*, который вышел в свет за полгода до появления сингла Senor Coconut.

Довольно часто, возможно, даже чаще, чем можно предположить, Гор выступает в качестве приглашенного музыканта. Дважды приняв участие как клавишник в записи вышедшего в 1985 году дебютного альбома берлинских сестер Инги и Аннетт Хумпе, он понял, что ему нравится роль гостя. В 2004 году он, помогая лейблу Энди Флетчера Toast Hawaii, участвует в записи бэк-вокала в песне Overdrive женского дуэта в униформе Client. В 2006 году он исполняет гитарную партию в песне *Wonderful Life* бывшей вокалистки No Doubt Гвен Стефани, а год спустя играет совместно с Onetwo, мини-супергруппой, состоящей из Клаудии Брюкен из Propaganda и Пола Хамфриса из Orchestral Manoeuvres In The Dark. Композиция *Cloud Nine* для Гора никакой сложности не представляла, так, разминка для пальцев, однако в некотором смысле она была сенсацией. Дело в том, что на сегодняшний день это единственная песня, написанная Гором в соавторстве с музыкантами не из Depeche Mode и не принадлежащая его группе. Ведь у композиций для его сольного альбома соавторов не было.

Из нашей второй беседы с Гором становится ясно, какая редкая удача выпала группе Onetwo. «Для меня написание песен – это что-то очень интимное, – говорил он, вспоминая о многочисленных отклоненных им предложениях стать соавтором на протяжении своего творческого пути. – Почти каждую вторую песню, которую начинаю, я потом отбрасываю в сторону. Для меня тягостна даже мысль о том, чтобы позволить кому-то другому участвовать в этом творческом процессе».

В последние годы всем музыкантам, которые смогли уговорить Гора на сотрудничество, приходится довольствоваться его ролью приглашенного вокалиста или клавишника. К работам, в которых Гор принял участие, принадлежит кавер французской группы Nouvelle Vague на песню *Master And Servant* и композиция *Once You Say* из альбома *Industrial Complex* группы Nitzer Ebb,

некогда выступавшей на разогреве у Depeche Mode. Продюсер Тим Сайменон изящно перехитрил ленивого музыканта, воспользовавшись для трека *Milakia* проекта Bomb The Bass записью синтезаторной партии, сыгранной Гором 13 лет назад, в период работы над *Ultra*. Впрочем, прежде, разумеется, заручившись согласием Гора.

Counterfeit2 & Playing The Angel

Почему после своего сольного альбома Гор остался у разбитого корыта, как ему удалось отделаться одной разлукой вместо двух и отчего он был похож на петуха среди декораций, напоминавших фильм о Жюле Верне

У музыкальных журналистов есть одна вредная привычка – составлять топ-листы. Для любого жанра, любой эпохи, любых жизненных ситуаций. Иногда они бывают банальными, иногда – курьезными, а иногда – способными поднять самый настоящий переполох. «50 знаковых пластинок электроники», «25 песен, которые помогут вам бросить курить» или «10 лучших альбомов U2» – подобные рейтинги в лучшем случае стимулируют интерес, в самом лучшем – вызывают улыбку, а в худшем – воспринимаются как дешевая провокация. Они напоминают дорожное происшествие или броский заголовок бульварной газеты: смотреть вроде бы и не хочется, но глаз за них так и цепляется. Такова человеческая природа. Однако вкусы у всех разные, так что такие рейтинги дают немало поводов для горячих споров. В основе *Counterfeit2* тоже лежал топ-лист. Правда, никаких сомнений в его достоинстве быть не могло. В своем новом сольном альбоме, увидевшем свет спустя полтора десятилетия после *Counterfeit*, Мартин Гор решил собрать каверы на песни, которые он назвал самыми важными песнями в его жизни. За несколько дней он прошерстил свою коллекцию пластинок в поисках кандидатов. И в конце концов был совершенно ошеломлен тем, что таких песен набралось всего-то штук двадцать. Позже он вспоминал, что перед этим был просто уверен, что их будут сотни.

Весной 2002 года, несколько месяцев спустя после окончания тура в поддержку *Exciter*, стало известно, что Гор и Гаан параллельно работают над сольными альбомами. Пресса тут же подняла шум. Некоторые журналы увидели в этом публичную конкурентную борьбу, другие же и вовсе пророчили скорый конец *Dereche Mode*. Комментарии Гаана по поводу выхода его дебютной работы еще больше подливали масла в огонь. Хотя, строго говоря, ничего особенного не случилось: фронтмен всего лишь занялся индивидуальным проектом, а Гор, воспользовавшись этой паузой, посвятил себя сольной карьере, начавшейся еще в 1989 году с пластинки *Counterfeit E.P.*

«Я долго носил в себе этот замысел, – говорил он в интервью газете *Metro*. – Но мешали обязательства перед группой, а кроме

того, мне хотелось проводить больше времени с семьей. Совмещать работу в группе и личную жизнь не так уж просто. Так что я отложил свой проект в долгий ящик». Только после известия о том, что Дэвид работает над сольным альбомом, означавшего долгий перерыв для Depeche Mode, Гор понял, что пришло время для *Counterfeit2*.

Как и в прошлый раз, Гор не сомневался в том, что пластинка должна состоять исключительно из кавер-версий. «В первую очередь, я часть Depeche Mode, так что использовать собственные песни для сольного проекта неправильно, – говорил он. – Кроме того, я не отношусь к числу особо плодовитых авторов, поэтому лучше поберегу написанное для Depeche Mode. Не думаю, что остальные участники группы будут в восторге, если из-за моего проекта наша и без того всегда затяжная совместная работа затянется еще больше». Однако Гаан к этому времени точно знал, что в ближайшее время он не собирается грузить себя новым альбомом Depeche Mode. На другом конце США, в печально известной студии Electric Lady, Гаан уже записывал свой альбом *Paper Monsters*, в то время как Гор об этом еще только догадывался. Он отправил на Манхэттен приветствие, в котором окрестил свою домашнюю студию Electrical Ladyboy. Позже это название появится на обложке его пластинки *Counterfeit2*.

Из двадцати отобранных Гором песен в альбом вошли в конечном итоге только одиннадцать. План Гора исполнить одну из композиций дуэтом провалился, потому что подходящего партнера не нашлось. «Мне не пришло в голову ни одного удачного варианта», – признался Гор. Отказался он и от намерения использовать песни Дела Шеннона и Скотта Уокера, которые всегда были для него примером для подражания. Песня Тони Фишера *The Big Hurt* показалась ему неподходящей для спокойной и легкой атмосферы, которой, по задумке Гора, должен был быть проникнут новый альбом. Бессменный кумир Гора Элвис на этот раз тоже остался в стороне, но по другим соображениям. «Он был в списке, но мне не хотелось записывать кавер, в точности повторяющий оригинал», – признался Гор онлайн-журналу *laut.de*. И затем, как бы подмигнув Винсу Кларку, добавил: «Я думаю, что очень важно наделить песню совершенно новой индивидуальностью. Песня Элвиса в электронной обработке – это прозвучало бы как что-то из нового альбома Erasure».

Позже в своем интервью для промовидео Гор признался, что он в целом недооценил, насколько сложной может оказаться работа над такой пластинкой, как *Counterfeit2*. «Я выбрал песни и подумал, что теперь-то дело остается за малым: отправиться в

студию и записать их, – говорил он. – Но я отношусь к этим произведениям с глубочайшим уважением. Пришлось перепробовать много вариантов, чтобы понять, чем именно трогает меня оригинал и что мне хочется передать в своей кавер-версии. На это ушло много времени и нервов». Чтобы облегчить работу, Гор попросил Пола Фригарда, который уже однажды играл роль тренера по мотивации, снова помочь ему в студийной работе. В качестве сопродюсера Гор пригласил в студию Эндрю Филпотта – звукорежиссера двух предыдущих турне Depeche Mode. В целом процесс работы над альбомом *Counterfeit2* очень напоминал студийную работу Depeche Mode после ухода Алана Уайлдера: Гор чувствовал себя бесспорным лидером трио, но сохранял толерантность. «Разумеется, последнее слово за мной, потому что в итоге именно мое имя окажется на обложке альбома. Однако для меня чрезвычайно важно услышать и другие мнения».

Абсолютно неприкосновенным оставался только список песен. В отличие от *Counterfeit E.P.*, в этот альбом Гор включил преимущественно не самые известные произведения известных музыкантов. «Почему-то меня не притягивают признанные великие хиты, – рассказывал он *laut.de*. – Когда берешься за исполнение всемирно известных песен, моментально оказываешься в ловушке предвзятого отношения. Люди ожидают от тебя чего-то невероятного. Или вовсе слишком хорошо помнят оригинальную версию. Мне кажется, что я подсознательно стараюсь этого избежать». Если минималистичная интерпретация, выбранная Гором для Oh My Love Джона Леннона и Candy Says группы Velvet Underground, кажется, напрашивалась сама собой, то с другими композициями Гор решился на настоящие эксперименты. *Loverman* Ника Кейва он раскрасил причудливыми узорами, в *Stardust* Дэвида Эссекса переосмыслил собственный опыт бытия рок-звезды. Ему удалось не превратить композицию Игги Попа *Tiny Girls* в лаундж и с истинной симпатией погрузиться в звуки глэм-рока вместе с *Life Is Strange* Марка Болана и T. Rex (позже эта композиция оказалась на стороне B сингла *Stardust*).

Однако самыми яркими треками *Counterfeit2* стали другие композиции. Гор, покоренный вслед за Бобом Диланом и Led Zeppelin госпелом *In My Time Of Dying*, превратил его в угнетающее вступление к альбому. А в нестареющей композиции Хэнка Томпсона *I Cast A Lonesome Shadow* он решил отойти от кантри, наполнив ее мощными битами и игривыми эффектами клавишных. Кроме того, были в альбоме два немецких произведения, в которых не так-то просто было узнать оригинал.

Композиция Курта Вайля *Lost In The Stars* превратилась в мягкую фортепианную балладу с элементами синти-попа, а кавер *Das Lied Vom Einsamen Mädchen* за счет специфического немецкого акцента Гора получился не менее эксцентричным, чем жесткий оригинал Нико в жанре постпанк. Гор мотивировал выбор этой песни тем, что находил в характере кельнской певицы черты, близкие ему самому: «Мне всегда казалось, что Нико была довольно грустным человеком, немного оторванным от жизни. Она испытывала трудности во взаимоотношениях с другими людьми. Мне хотелось исполнить эту песню просто потому, что она, мне кажется, очень много значила для самой Нико».

Даже, казалось бы, нейтральное звучание песни *In My Other World* Джули Круз под своей внешней простотой скрывает множество тщательно продуманных звуковых нюансов. Гор, Фригард и Филпотт могли часами филигранно шлифовать композицию. Случайных посетителей студии такой подход почти мгновенно обращал в бегство. «Однажды один из моих друзей шел мимо и заглянул ко мне, но больше десяти минут он не выдержал, – вспоминал Гор в своем интервью журналу *Visions*. – Он сказал, что не может больше слушать один и тот же постоянно повторяющийся отрывок, над которым мы в тот момент работали. Что бы с ним было, если бы он провел с нами все четыре недели, потраченные нами на окончательную доработку этой песни?» Гор наслаждался свободой от давления и от необходимости написания песен, чего он не мог позволить себе с *Depeche Mode*. 27 июля 2002 года, когда работа над альбомом была в самом разгаре, на свет появился сын Гора, Кейло Леон. После кратковременного отсутствия Гор вернулся в студию и, расставив на усилителях фотографии своих троих детей, вновь как ни в чем не бывало дал волю своей музыкальной меланхолии.

Контраст между сравнительно беззаботной личной жизнью Гора и атмосферой глубокой печали в его творчестве заинтересовал репортера из *Visions*. Он попытался выяснить у Гора, как его супруга реагирует на *Counterfeit2*. «Во всяком случае, она не считает пластинку ужасной, – рассмеялся Гор. – По крайней мере, так она мне сказала. Ей действительно нравится то, что я делаю в *Depeche Mode* и сольно, хотя ее музыкальный вкус сильнее подвержен коммерческим тенденциям, чем мой.

Когда мы выбираем музыку для совместного прослушивания, без проблем не обходится. Вообще, есть у меня такое чувство, что большей части женщин нравится слушать позитивную музыку, чего не скажешь о мужчинах». Как бы там ни было, но даже в тот безоблачный период жизни у Гора не было соблазна впустить в свои композиции хоть немного солнечного света. «Я всегда

тяготел к чему-то мрачному как в музыке, которую пишу сам, так и в той, которую слушаю. Даже в песнях о любви я стараюсь сохранить отголоски чего-то мрачного. Для меня жизнь вовсе не спектакль в розовых тонах. Так что мне кажется, что грустные песни гораздо лучше описывают наш мир, чем веселые. И так будет всегда».

Деликатная ненавязчивость музыки *Counterfeit 2* дала повод прессе отмахнуться от альбома, которому, по их мнению, не хватало мощи. Результатом этого стали колеблющиеся показатели продаж и неоднозначный прием. «*Depeche Mode* лайт» – так отозвался журнал *Blender* об альбоме. По их мнению, хиты, пропущенные через электронную аппаратуру, стали стерильными, а чрезмерно серьезный вокал Гора не смог вдохнуть в них новую жизнь. Мнения разделились, и особенно по поводу степенного сингла *Stardust*. Журнал *Pitchfork Media* назвал эту композицию «настоящим сюрпризом, не кавером, а скорее спасательной операцией», бросив камень в сторону оригинала Дэвида Эссекса: «В кавер-версии Гора этот глэм-роковый абсурд наполняется печалью и достоинством». Совершенно иным было мнение журнала *NME*, который нашел его не печальным, а просто скучным и написал отзыв похлеще любой пощечины: «Для нас Гор навсегда останется невыносимо скучным, похожим на мопса, пергидрольным блондином из *Depeche Mode*, который вертит своим перетянутым ремнями задом, как тучная девчонка. Но он богат, он принес Mute миллионы, поэтому они позволяют ему вытворять все, что захочется. Даже создавать такое непотребное дерьмо с претензией на какую-то значимость».

Несмотря ни на что, на протяжении короткого тура, посвященного *Counterfeit 2*, публика принимала Гора с безоговорочным восторгом. Альбом вышел 28 апреля 2003 года, а вслед за ним последовали концерты в Стокгольме, Кельне, Гамбурге, Милане, Лондоне и Лос-Анджелесе. Скромность Гора как в музыке, так и в выборе концертных площадок позволила ему добиться камерной, почти интимной атмосферы. В Кельне, например, он и вовсе выступал в зале электростанции, закутавшись в джинсовую куртку с объемным меховым воротником, прекрасно сочетавшимся с его белокурой шевелюрой.

Он несколько смущенно улыбался публике, пока его музыкальное сопровождение в лице музыкантов Эндрю Филпотта и Питера Гордено занимало свои места позади. А потом они открыли вечер композицией *In My Time Of Dying*. Кроме пяти композиций из альбома *Counterfeit 2*, в сет-лист выступлений вошла песня из его первого сольного альбома *Never Turn Your Back*

On Mother Earth, композиция Леонарда Коэна *Coming Back To You*, которую Гор записал еще в девяностые в рамках альбоматриббюта. Разумеется, не обошлось без песен, уже ставших классикой Depeche Mode, часть из которых Гор исполнял в акустическом варианте и которые, как и ожидалось, сорвали самые бурные аплодисменты.

В каком-то смысле благодаря минималистичным фортепианным аранжировкам такие песни, как *Walking In My Shoes*, *In Your Room* и *Shake The Disease*, вернулись к своей изначальной форме, к форме демоверсий. Создавалось впечатление, что Гора совсем не тяготит роль вокалиста и фронтмена, обычно исполняемая Гааном. И это была не иллюзия. «Сейчас, когда я становлюсь на полтора часа фронтменом, я нервничаю гораздо меньше, чем когда я выхожу на сцену с Depeche Mode, – сказал он в кулуарах своего шоу в миланском клубе *Alcatraz*. – Причина моей нервозности – в приступах панических атак. Но они происходят тогда, когда я о них думаю. А если ты постоянно сосредоточен на исполнении песен, на их текстах, то на панические атаки времени просто не остается». Вполне возможно, что именно такими словами Гор успокаивал своих дочерей перед их публичным выступлением на завершающем тур концерте в Лос-Анджелесе. Ава Ли, которой к тому моменту только исполнилось семь, скромно спряталась за гигантской шляпой (от которой, должно быть, ее отец был в полном восторге), вцепилась в микрофон и старалась не привлекать к себе внимания. А вот одиннадцатилетняя Вива Ли встала рядом с Гором, взяла его за руку и исполнила вместе с ним песню *Loverman*. Трогательная картина заставила всех забыть о том, что недвусмысленное содержание этой песни совершенно не подходило для совместного выступления отца и дочери. Гора же определенно больше всего радовало то, что в итоге он все-таки нашел себе достойную партнершу для выступления дуэтом.

Сначала Гор подумывал продолжить тур, получивший название «Ночь с Мартином Л. Гором», в конце лета, однако совсем скоро ему стало не до этого. Он еще не успел опомниться после тура, как оказался козлом отпущения. Причиной общественного порицания стал Дейв Гаан, которому, очевидно, вскружил голову успех его сольного дебюта *Paper Monsters*, вышедшего почти сразу после *Counterfeit2*. В интервью, сопровождавших выход пластинки, он не преминул выставить Гора диктатором, в корне пресекавшим любые попытки Гаана участвовать в написании песен Depeche Mode. «Прежде мне не хватало уверенности в себе. Да и откуда мне было ее взять? – говорил он в интервью журналу *Spiegel*. – Мартин Гор – вот

креативный и музыкальный мозг Depeche Mode. Я был всего лишь вокалистом, который должен был превращать в хиты написанное кем-то другим». В *Musikexpress* Дейв высказался по поводу скупой манеры Мартина выражать свои чувства. «Иногда Мартин меня просто бесит. Меня раздражает, что он со мной не разговаривает, – говорил он. – За последние пять лет я стал более зрелым. Я надеюсь, что Мартин сможет это принять и не будет стараться сохранить единоличный контроль. Потому что я не знаю, смогу ли и дальше работать в Depeche Mode на прежних условиях. Думаю, что нет».

Несмотря на неоднократные предложения журнала, Гор так и не выступил с ответным заявлением. Несколько месяцев подряд он молчал и, похоже, надеялся в своей привычной манере попросту переждать мятеж Гаана. Только в конце 2003 года в интервью французскому изданию *Elegy* Гор выразил свое отношение к происходящему: «В данный момент я понятия не имею, что ожидает нас в будущем. Сейчас появление нового альбома Depeche Mode лично мне кажется маловероятным. Даже несмотря на весь присущий мне оптимизм. Когда мы с Дейвом начинали работу над сольными проектами, мы договорились, что встретимся в конце года и обсудим следующую совместную пластинку. Но после всего, что мне пришлось выслушать, у меня создается впечатление, что он больше не желает быть частью Depeche Mode и что ему больше не нужны мои новые песни. Что ж, если это так, пусть занимается чем-нибудь другим». На этот раз Гор обвинил Гаана в нежелании общаться, а не наоборот: «Он не разговаривает со мной, он разговаривает со СМИ».

На долгие месяцы в их отношениях воцарился ледниковый период. В конце концов Гор первым поборол свою гордость, предоставив Гаану право включить его песни в следующий альбом Depeche Mode. Однако этот шаг имел трагическую подоплеку. Гор боялся потерять еще одну составляющую своей жизни. Ведь он только что лишился первой: его браку с Сюзанн Бойсверт пришел конец. Из уважения к частной жизни обеих сторон Гор лишь намекнул на причины бракоразводного процесса, который из-за внушительных размеров состояния Гора должен был завершиться только в январе 2008 года. По его словам, он и Сюзанн уже несколько лет жили каждый своей жизнью и больше не видели смысла притворяться.

Гор старался смягчить для двух своих дочерей и недавно родившегося сына последствия разрыва. В интервью изданию *Mojo* он говорил: «Мой брак рухнул, и потому я испытываю бесконечное чувство вины перед своими детьми. Быть может, наш брак уже давно был лишь красивым фасадом, и быть может,

именно поэтому я уже много лет так скверно себя чувствую».

Тема расставания отразилась в песне Precious. Вопреки своему обычаю, Гор не делал тайны из адресата очень нежной композиции, припев которой гласит: «Things get damaged, things get broken / I thought we'd manage / But words left unspoken / Left us so brittle / There was so little left to give». Precious не была оправданием потерпевшего провал мужа перед бывшей женой. Это была попытка извиниться перед детьми за то, что конфликт лег на их плечи. «Precious and fragile things / Need special handling / My god, what have we done to you? – говорится вначале. – We always tried to share / The tenderest of care / Now look what we have put you through». Интонация неподдельного раскаяния сохраняется до самых заключительных строк: «I pray you learn to trust / Have faith in both of us / And keep room in your heart for two». В беседе с репортером *Mojo* Гор сказал: «Меня часто упрекают в том, что я скрываю свои чувства, хотя, должен признать, что порой эти упреки небезосновательны. Иногда мне бывает довольно сложно принимать реальность. В такие моменты мне очень помогает музыка».

В каком-то смысле группе пошло на пользу, что Гор захватил свой семейный кризис с собой в проверенную альбомом *Exciter* студию Sound Design в Санта-Барбаре, где в 2005 году началась работа над одиннадцатым студийным альбомом Depeche Mode *Playing The Angel*. Гор и Гаан постепенно забыли о борьбе за власть, длившейся в течение нескольких месяцев. Если поначалу новый продюсер группы Бен Хилльер ощущал «витавшее в воздухе напряжение», то теперь оно сменилось всеобщим позитивным настроем. «Мне кажется, Мартину очень помогло, что у него есть старые друзья, – говорит Хилльер. – Флетч очень волновался за него. Он пригласил его выпить кофе и постарался утешить. А с Дейвом они даже посмеялись над ситуацией: он поделился с Гором собственным печальным опытом расставаний. И несмотря на всю трагичность темы, некоторые истории были по-настоящему комичными». Гор по-своему объяснял возрождение командного духа в группе: «Если мы чего-то и не умеем делать, так это разговаривать. В глубине души мы все хотим одного и того же, но если кто-то из нас берет не ту ноту, другие просто подхватывают эту фальшь, и вся гармония исчезает».

Однако можно посмотреть на это иначе: мы вместе уже 25 лет, значит, хоть что-то мы все-таки делаем правильно».

Именно к таким правильным моделям взаимоотношений относилась готовность Гора пойти на компромисс и позволить Гаану стать соавтором песен для *Playing The Angel*. Позже во время одной из наших встреч Гор вспоминал: «Сначала я не думал о

том, что это снимет груз с моих плеч. Мне казалось, что я что-то теряю. Сегодня же я уверен в одном: моя потеря обернулась для *Depeche Mode* выигрышем». Стоит отметить, что распределение ролей в *Playing The Angel* все же не было равнозначным: на одну песню Гаана приходилось три песни Гора. Очень удачной получилась композиция Гаана *Suffer Well*: полная намеков на героинное прошлое автора, она затмила собой два других его произведения. «Where were you when I fell from grace / A frozen heart, an empty space», – завывал он, стараясь перекричать монотонный бит и электрический треск синтезатора, а затем оглушительно громко подпевал Гору в припеве. «Когда я пел эти строки, я думал о Мартине, – говорил Гаан. – Я думал что-то в духе: почему ты не понимал тогда, что был нужен мне, когда я ползал по полу в своей квартире и мысленно кричал: “Ну, где же ты, черт возьми?”».

По мере того как продвигалась работа над альбомом, Гор все больше и больше убеждался, каким облегчением обернулось для него участие вокалиста в написании песен: каждая песня Гаана означала, что Гору придется бороться с собой на одну песню меньше. «Мне всегда было страшно думать об альбоме целиком, о том, что однажды придется написать девять или десять песен сразу», – рассказывал Гор в документальном фильме *Making The Angel* немецкого режиссера Уве Фладе, привлечшего к себе внимание группы своей футуристичной версией клипа на ремикс *Enjoy The Silence 04*, предшествовавший сборнику *The Remixes 81 > 04*, и снявшего кроме прочего клип к *Precious* – первому синглу альбома *Precious*. Работая вместе с Гааном над написанием песен, Гор мог только удивляться темпам создания нового альбома. Первые пять недель они одновременно работали над одиннадцатью композициями. Позже они скажут, что для них это был мировой рекорд. Дэниелу Миллеру такое рвение принесло облегчение: «На создание *Ultra* и *Exciter* ушло много времени, и это не пошло на пользу группе. Такая форсированная работа над *Playing The Angel* даст альбому заряд творческой энергии».

Поразила Гора не только скорость работы над песнями, но и необычайная живость некоторых из них. Позже, оглядываясь назад, он объяснял это двумя факторами. Первым было увлечение Гора быстрой танцевальной музыкой, вызванное все возрастающим интересом к диджейской деятельности. Вторым – студийная философия Бена Хилльера, который, желая, чтобы новый альбом выделялся среди предшественников своим «угловатым, рваным звуком», всячески старался направить группу в эту сторону. Его девизом стала фраза: кто слишком много времени посвящает деталям, упускает из виду самое главное.

«Depeche Mode – скорее исключение среди групп, потому что они приходят в студию с очень тщательно продуманными идеями песен, – говорил Хиллер, ранее продюсировавший такие брит-поп-группы мирового уровня, как Elbow, Blur и Doves. – Но чтобы достигнуть гармоничной атмосферы внутри альбома, нам пришлось разобрать все песни, а потом заново их собрать».

На *Playing The Angel* Depeche Mode впервые позволила себе поддаться ностальгии и позаимствовать кое-что из своего более раннего творчества. В тревожном интро, открывающем альбом *A Pain That I'm Used To*, звучат отголоски инфернального трека *The Dead Of Night* из *Exciter*. Музыкальная составляющая песни Lilian стала прямой отсылкой к синти-поп-периоду *Music For The Masses*, а текст *John The Revelator* прозвучал как эхо Blasphemous Rumors. Мартин подтверждал догадку о намерении Depeche Mode превратить *Playing The Angel* в ретро-альбом не без гордости: «Мы уже четверть века работаем как группа. Нам стало любопытно, каково это – хоть раз поработать в ретроспективе, вместо того чтобы постоянно ориентироваться только на будущее. Самое ироничное, что в этом нам помогал человек, который раньше никак не был связан с нами. Бен не был фанатом Depeche Mode и, кроме нескольких синглов, не знал ничего из нашего творчества. Мы выбрали его потому, что он имел репутацию человека, помешанного на контроле, а мы искали именно такого. Мы отправили Хиллеру наши старые записи, чтобы он получил хотя бы какое-то представление о нашей работе». После этой фразы Гор, смеясь, добавил: «Мне кажется, что он их так ни разу и не прослушал».

Чтобы не обидеть никого из участников, Depeche Mode для доработки *Playing The Angel* переехали из домашней студии Гора в Санта-Барбаре в звукозаписывающую студию Stratosphere Sounds, расположенную на Манхэттене, в нескольких минутах ходьбы от квартиры Гаана, а затем в лондонскую студию Whitfield, теперь уже поближе к дому Энди Флетчера. На создание альбома у них ушло меньше полугода, и это с учетом перерыва в несколько недель.

Альбом вышел 17 октября 2005 года, и музыкальные критики сразу засыпали его хвалебными отзывами. Это был период кросс-жанровой одержимости ретро. Онлайн-журнал *Sputnikmusic*, отчетливо расслышав ностальгическую нотку *Playing The Angel*, подчеркнул разницу между Depeche Mode и группами, которые вслепую устремлялись в прошлое: «Сегодня, когда возрождение восьмидесятых переживает свой пик, такие мрачные, мощно звучащие электро-рок-альбомы, как *Playing The Angel*, встречаются довольно редко. Видимо, причина этого в том, что

Depeche Mode нет нужды подражать какой-либо из знаковых альтернативных групп восьмидесятых, ведь они сами были одной из таких».

«*Playing The Angel* покончил с акустическими трюками, изуродовавшими *Exciter*», – торжественно заявили в *Times*. В издании Mojo назвали *Precious*, тяжелую, неспешную *The Sinner In Me* и финальную *The Darkest Star* «настоящими бриллиантами». *Entertainment Weekly*, хоть и не преминули покритиковать «инертные, тонущие в жалости их авторов к самим себе баллады», хорошо отзывались об альбоме в целом: «*Playing The Angel* – это самая осознанная, самая понятная их пластинка за последние десять лет, причем с такими креативными находками, каких мы не слышали со времен *Violator*». Вероятно, издание недвусмысленно намекало на довольно неординарную сольную композицию Гора *Damaged People*, которая скептикам показалась отголоском эстетики *Counterfeit*². Тем временем журнал *Observer* интерпретировал фразу из песни Гаана *Nothing's Impossible* «How did we get this far apart?» как эхо внутренних разногласий, съедавших группу в преддверии записи альбома, и порекомендовал Depeche Mode сеансы психотерапии у Фила Тоула – группового психиатра, ставшего известным после фильма *Some Kind Of Monster*, посвященного группе *Metallica*. «Если, конечно, он после *Metallica* еще когда-нибудь захочет взяться за каких-нибудь рок-н-рольных пациентов».

Услуги психиатра не потребовались, даже несмотря на предстоящий Depeche Mode концертный марафон, один из самых длительных со времен *Devotional*. В туре, посвященном альбому *Playing the Angel*, планировалось 124 шоу. Пресс-конференция, проходившая на новой ЛТУ Арене в Дюссельдорфе в июне 2005 года, была доказательством того, что отношение к новой одиссее перед началом *Touring The Angel* было более здоровым и что участники группы после удачно урегулированного конфликта, чуть не приведшего их к расставанию, вновь наслаждались обществом друг друга. Гор, Гаан и Флетчер пребывали в игривом расположении духа, делились своими планами на концерты, мимоходом присматриваясь к стадиону, где полгода спустя им предстояло отыграть два вечера перед стотысячной аудиторией.

На вопрос одного из журналистов, следует ли ожидать изменений сет-листа во время тура, Гор, к всеобщему удивлению, ответил отрицательно: «Наш девиз: никаких перемен». В конце концов группа все же включила в гастрольный сет *The Angel* любимицу публики *Just Can't Get Enough*. «На самом деле она не особо-то вписывается, – говорил Гор. – Но будем считать это подарком нашим поклонникам».

Тур начался 25 октября 2005 года с концерта в Нью-Йорке, который с точки зрения одних почитателей группы стал революционным, а с точки зрения других – фатальным для сценического образа Гора. Здесь один из фанатов надел ему на голову странный головной убор – черную шапку с шерстяным ирокезом. Отныне именно в ней Гор представал перед публикой. Кому-то это напоминало воинский шлем, кому-то – петушиный гребень. Какому варианту отдала предпочтение группа, выяснилось, когда стало известно прозвище *The Chicken Man*, которое дали Гору коллеги. Справедливости ради нельзя не отметить, что новый облик Гора соответствовал основным тенденциям, предложенным группе Антоном Корбейном. Именно он создал странного человечка из перьев, помещенного на обложку нового альбома и ставшего частью сценических декораций. Кроме того, созданное им оформление сцены как нельзя лучше соответствовало ретрофутуристическим мотивам альбома: стойки с синтезаторами он поместил в летающие тарелки, а Гора – рядом с большим таинственным серебристым шаром с бегущей строкой. Эту напоминающую реквизит для съемок фильма по Жюлю Верну композицию Корбейн назвал «коммуникатором», намекая на «невероятно дурную привычку этой группы ничего не говорить между песнями».

10 мая 2006 года на концерте в Канзас-Сити у Гаана появилось реальное оправдание этого молчания. Из-за ларингита у него пропал голос после шести композиций. Немного смутившись, Гор расширил по времени свое сольное выступление, но все же группе пришлось прерваться. Через три дня они снова вернулись на сцену, чем очень обрадовали своих поклонников самых разных возрастов. Гор был откровенно поражен количеством молодежи на концертах. «Я удивлен, что нам все еще удается вдохновлять подростков нашей музыкой», – делился он в своем интервью на *DVD Touring The Angel: Live In Milan*, опубликованном осенью 2006 года. Помимо официального концертного сборника лондонская компания Live Here Now выпустила ряд записей *Recording The Angel*, состоящий из 43 аудиозаписей, сделанных во время двух последних этапов тура, в том числе во время финального шоу Depeche Mode в Афинах 1 августа 2006 года.

Правда, к тому моменту группа уже успела перестроить сет-лист и заменила финальную композицию *Goodnight Lovers* на *Never Let Me Down Again*. Однако для публики именно исполнение *Goodnight Lovers* было кульминационным моментом. Заключительная композиция *Exciter* исполнялась дуэтом. Гор и Гаан выглядели очень спокойными. Рука об руку, а не друг против

друга. *Playing The Angel* стал триумфом дружбы над соперничеством.

С недоверием к мейнстриму

Анализ песен, часть вторая: испытанию подвергаются еще три хита Depeche Mode

Enjoy The Silence (альбом Violator, 1990)

Песня *Enjoy The Silence* – это попытка совместить несовместимое, попытка достичь недостижимых целей. И то и другое удастся Depeche Mode с самого начала трека: несмотря на свою легкость и игривость, синтезаторный бас твердо и уверенно проводит остигатный ритм сквозь всю композицию от самого вступления до начала куплета. Во вступлении же мы впервые слышим своеобразный меланхоличный гитарный мотив Мартина Гора. Именно в этой композиции, даже в большей степени, чем в *Never Let Me Down Again*, можно четко идентифицировать гитару как таковую, хоть ее звук и не лишен дополнительных эффектов модуляции. Несмотря на обработку гитарного звучания, Гор не стал корректировать громкий звук от скольжения пальцев по ладам. Как будто он хотел развеять последние сомнения в том, что мы имеем дело с настоящим струнным инструментом, а не с синтезатором, имитирующим его звучание. Как бы там ни было, звуки скольжения органично вписываются в ритмический рисунок.

Примечательна в этой песне и работа Depeche Mode с ритмом и ударными. Здесь им тоже удастся пройти по лезвию бритвы, создавая у слушателей определенные ожидания и постоянно обманывая их. Вопреки поп-традициям, группа расширяет первый припев на один такт, а затем позволяет себе небольшое танцевальное интермеццо, которое не столь новаторски настроенные музыканты вполне могли превратить и в отдельную песню. «Это нехарактерно для Depeche Mode, – говорит Алерс, – они будто на мгновение приоткрывают дверь, дескать, “взгляните, мы могли бы сыграть и это тоже, если бы захотели”, а затем вновь закрывают ее, возвращаясь к основной теме композиции».

Этот уверенный жест придает *Enjoy The Silence* серьезность и аутентичность. Цель этой композиции вовсе не в том, чтобы во что бы то ни стало привлечь внимание завсегдатаев дискотек, привнеся что-то свое на танцпол, а скорее в том, чтобы достучаться до восприимчивых к оригинальности меломанов.

Вокальная линия припева также отличается оригинальностью. На последней строчке припева «...they can only do harm» мелодия переходит в си мажор, которому, с точки зрения музыкальной гармонии, там не место. Слушатель, чье ухо

привыкло к поп-музыке, такого полутонового шага не ожидает. Создается ощущение нарастающего напряжения. Depeche Mode могли бы разрешить это напряжение, вернувшись к предыдущему тону или продолжив мелодию дальше. Но ни того ни другого не происходит. Вместо этого слово «harm» по задумке автора драматично повисает в воздухе. В конце концов, что еще можно добавить к припеву, заканчивающемуся строками: «Words are very unnecessary / They can only do harm»? Самый успешный сингл группы показывает, что Depeche Mode все время балансируют между доступностью восприятия и изюминкой, между привычным и совершенно незнакомым. Эта поп-песня оставляет за собой право на своеобразие. Хит, в котором неизменно чувствуется некоторая степень недоверия. Недоверия, с которым Depeche Mode принимают все мейнстримное.

Home (альбом Ultra, 1997)

Depeche Mode всегда прорабатывают все композиции в мельчайших деталях, вплоть до интро, хотя последнее из-за своей длительности почти никогда не попадает в радиозфир. Песня *Home* – яркое тому доказательство. Она начинается с тщательно выверенного совместного звучания барабанных и синтезаторных лупов, а также шумовых эффектов, напоминающих не то акустические фидбэки, не то индустриальный шум. Нельзя не заметить, что вступление состоит из последовательностей, повторяющихся примерно каждые двенадцать секунд и продолжающихся в куплетах. Здесь Depeche Mode воспользовались арпеджиатором – функцией синтезатора, которая превращает аккорд в последовательность отдельных нот. Мы знакомы с этим эффектом еще с восьмидесятых годов. Он делает звучание более динамичным, а в случае с *Home* создает противовес медленному ритму, лежащему в основе произведения.

На примере *Home* отлично видно, что вступления Depeche Mode обычно представляют собой самостоятельное произведение. Их задача не предварять тему песни, а с помощью оригинального звучания создавать особенный настрой. Они сами по себе имеют художественное значение.

Тут уместен будет небольшой экскурс в теорию гармонии, потому как Гор с точки зрения этой науки совершает нечто совершенно экстраординарное. Бас в куплетах играет ля-бемоль на протяжении всего времени звучания песни. Гор же чередует ноты ми-бемоль и ми в вокальных мелодиях. Основанная на медианте, мелодия скачет по терциям в тех моментах, когда голос Гора переходит на фальцет: в первом куплете на словах «... where I'm bound...» и «...by the loneliest sound...», во втором

куплете на словах «...a cage...» и «...or the heaviest cross». Построение мелодии на основе медианты само по себе редкость в современной поп-музыке (еще один яркий пример – песня *When September Ends* группы Green Day). Это не самый распространенный прием, и тот, кто его использует, явно стремится произвести сильное впечатление. С точки зрения истории музыки это прямое заимствование из эпохи романтизма. Однако этот стилистический прием XIX века заставляет вокалистов немало помучиться. В этой композиции можно услышать, что и Гор испытывал трудности с изменением тембра голоса, ему приходилось брать слишком высокие ноты. Скорее всего, эта вокальная партия стоила ему приличного количества репетиций.

«Я не знаю, кто работал над *Home* в студии, – говорит Алерс, – но очевидно, что Гору помогали: у этого произведения очень сложная и богатая струнная аранжировка произведения. Это, вероятно, было бы не под силу даже такому автору песен, как Гор». На самом деле, помогали Гору в студии музыканты Дэвид Клейтон, Грэхэм Перкинс и композитор Ричард Нилс. Струнные в *Home* – их работа. Нилс уже работал в качестве аранжировщика для других синти-поп-исполнителей мирового уровня, таких как Pet Shop Boys и Frankie Goes To Hollywood, но его работа для *Home* оказалась гораздо более амбициозной: мотив струнных набирает все большие обороты по мере развития композиции, с его повторами и минорной субдоминантой он очень напоминает музыку из кино, например саундтреки из Джеймса Бонда. Басовая нота ля-бемоль в нижнем регистре, звучащая на протяжении всего куплета, – тоже очень необычный выбор. Похоже, что Гор тщательно подбирал гармонию и свою вокальную партию под высококачественную струнную аранжировку.

Wrong (альбом *Sounds Of The Universe*, 2009)

Вряд ли можно вложить больше усилий в одно слово. У Depeche Mode и их продюсера Бена Хиллера, вероятно, ушло немало часов, а быть может, и дней на шлифовку звучания этого слова всего из пяти букв. В открывающих трек возгласах «*Wrong!*» сплетается множество вокальных партий, некоторые из них были искажены, а некоторые приглушены с помощью эквалайзера. Мощь слова буквально поражает слушателя до глубины души, песня как будто с первых секунд кричит: «Давай, подъем!» Вибрирующее фоновое звучание синтезатора, вероятнее всего, смодулированное с помощью эффекта фазового вибратора, нагнетает напряжение: кажется, что надвигается нечто мрачное, неизбежное. Песня наполнена ощущением напряженного ожидания. С самого начала Depeche Mode не делают тайны из

того, что соль этой композиции, как говорит Алерс, в «невероятно крутой обработке» и жестком искажении звучания, а вовсе не в музыкальности и мелодичности. На стадии «голоого» демо, до того как группа выложилась в студии по полной программе, этот материал производил совершенно другой эффект и даже казался спокойным.

Строптивный, немного немзыкальный характер *Wrong* находит отражение и в общей структуре гармонии. Аккорды остаются как бы бесполоыми, их нельзя однозначно отнести ни к минору, ни к мажору. Это усиливает гнетущую атмосферу, которая пронизывает всю песню. Решающее значение в нагнетании напряжения в куплете имеют басы: насыщенный визжащий бас, сосредотачивающий в себе агрессивное настроение *Wrong*, перемежается с резким, искусственно звучащим слэп-басом, расставляющим главные акценты. Последний, должно быть, происходит от одного из множества старинных синтезаторов, приобретенных Гором в преддверии записи. Гитара появляется в произведении позже, ее звучание автор оставляет неискаженным и чистым, чтобы не нарушать басовые последовательности. В результате ритм всегда находится на переднем плане. И хоть *Wrong* в целом вряд ли можно отнести к ритм-н-блюзу, как это сделали *Depeche Mode* при его выпуске, именно в этом треке группа приблизились к этому музыкальному стилю как никогда раньше.

Однако далеко не только нагнетающий ритм делает *Wrong* такой энергичной и настойчивой. Мелодия песни, если здесь вообще можно говорить о какой-то мелодии, почти полностью строится на нотах ре и си, выкрики «*Wrong!*» также приходятся на си.

В целом композиция получается очень живой, даже несмотря на монотонную басовую линию. Здесь не последнюю роль играет очень динамичный эффект от респонсорного пения Гаана и Гора, которые с третьего припева попеременно исполняют слова *wrong* и *too long*. Алерс так характеризует эту особенность: «Это сочетание низкого грубоватого и высокого мягкого вокала наделяет Гора и Гаана противоположными ролями. Гор – обличающий божественный голос небес, Гаан – раскаивающийся парень в подвале». Постепенно звучание песни становится все более искаженным и ломаным. Так что строки «*I was marching to the wrong drum, with the wrong scum*», исполняемые Гааном, обретают буквальное значение.

Sounds of the Universe

Как Гор справляется с ролью разведенного отца-одиночки, почему не встретил сопротивления, когда назвал себя «всемогущим», и чем он собирается заниматься, когда состарится

Мартин Гор и его будильник не самая слаженная команда. Когда без четверти семь раздаётся звонок, Гору требуется несколько минут, чтобы осознать, что этот пронзительный звук предназначается именно ему. Что он проснулся не в одном из роскошных отелей Европы, Азии или Австралии, а в собственном доме в Санта-Барбаре. Что внизу его ожидает не машина, которая отвезет его и группу к частному самолету, а трое детей, которым нужно в школу. Он собирается с мыслями, плетется в ванную, а оттуда, уже более уверенной походкой, на кухню, где следит, чтобы Ава, Вива и Кайло не затягивали с завтраком. Потом отвозит сына в школу. Занятия начинаются ровно в восемь, и у Гора появляется первое небольшое окно свободного времени, которое он может посвятить написанию песен. Ему приходится очень тщательно планировать свое время, когда во время перерыва в работе Depeche Mode его бывшая жена каждые две недели оставляет детей под его присмотром. Иногда ему бывает очень нелегко. Иногда после целого дня в роли разведенного отца энергии на бессонную ночь в студии уже не остается.

Несмотря на свои отцовские обязанности, Гор написал для двенадцатого студийного альбома Depeche Mode *Sounds Of The Universe* больше песен, чем для любого из предыдущих. Тому было две причины. Во-первых, Дейв Гаан дал ему понять, что после тура *Playing The Angel* он примется за свой второй сольный альбом и только после окончания работы над ним будет готов посвятить себя Depeche Mode. Работа над Hourglass началась весной 2007 года, и, согласно расчетам Гаана, альбом должен был выйти не раньше осени. Сольные планы фронтмена позволили Гору избежать давления, ведь он получил дополнительные полгода для работы над новыми песнями Depeche Mode.

В очередной раз стало понятно, что внешнее давление и сжатые сроки не шли на пользу творческой работе Гора. Наоборот, лучшие идеи обычно приходят к нему тогда, когда их никто от него не требует, когда ему просто позволяют заниматься делом, не загоняя в рамки расписаний. Сроки – это отравя для вдохновения, здесь все ясно.

Но еще большее влияние на такой беспрецедентный всплеск

творческой энергии, пришедшийся на *Sounds Of The Universe*, оказало решение Гора отказаться от алкоголя. Решение это было принято еще в апреле 2006 года, когда тур *The Angel* подходил к завершению. Было принято осознанно и навсегда. Никаких специальных триггеров для его вступления в силу не потребовалось. Накануне вечером Гор еще таскался от одного питейного заведения к другому в сопровождении Энди Флетчера, Кристиана Айнера и Питера Гордено, а на следующий день все это внезапно прекратилось. После очередного вечернего шоу он поступил так, как обычно поступал Гаан: попрощавшись с группой, отправился в отель. В номере он немного посмотрел телевизор, лег, заснул, а на следующее утро проснулся полный сил. «Я вдруг отчетливо понял, что алкоголь вреден мне и может существенно сократить мою жизнь, – рассказывал он представителю *FAZ*. – Это произошло осознанно, и мне потребовалось довольно много времени, чтобы прийти к пониманию этого».

Панические атаки с возрастом посещали Гора все чаще и чаще, теперь они случались почти ежедневно. Однако стоило ему отказаться от алкоголя, как они сразу прекратились. К его огромному удивлению, уже в первый день воздержания выход на сцену не потребовал от него почти никаких усилий. А ведь у Гора уже вошло в привычку выпивать перед каждым концертом бокал другой успокаивающего вина. Тем не менее он вовсе не питал иллюзий, прекрасно осознавая, что противостоять искушению перед спиртным до самого конца своей рок-карьеры будет тем еще испытанием. «Мне хочется верить, что теперь я достаточно силен и смогу проводить время с другими людьми без выпивки, – рассказывал Гор журналисту из немецкого издания *Rolling Stone* через три года после того, как завязал. – Но я не настолько уверен в себе, чтобы подвергать себя такому соблазну каждый вечер. Потому что может наступить момент, когда я не устою». Однако до сих пор сомнения Гора не подтвердились. Ведь с тех пор он уже отыграл полтора мировых тура *Depeche Mode*, обойдясь без алкоголя.

Кроме того, ему удалось найти альтернативу своей зависимости. Новый наркотик Гор наловчился заказывать через интернет.

Он делал заказ и с нетерпением уже на следующий день ждал получения посылки. Курьер в униформе доставлял его «контрабанду» и выгружал из грузовика, припаркованного перед домом, надежно запакованные картонные коробки. Иногда это был курьер из UPS, иногда из Fedex или из DHL. Гор с готовностью давал ему автограф, забирал посылку и прощался, а

потом с нетерпением распаковывал коробки, желая быстрее добраться до их содержимого – винтажных аналоговых синтезаторов или драм-машин, ставших результатом нескольких сорвавшихся кликов на *Ebay*. «Я был так одержим этим, – вспоминал он, – что-то новое приходило почти каждый день. Если доставка посылок отставала от графика и задерживалась в пути, я буквально бил копытом от нетерпения». Гор оправдывал свою внезапно пробудившуюся страсть к интернет-шопингу подготовкой к выходу новой пластинки *Depeche Mode* и поиском идеального звука для каждой композиции будущего альбома. При поддержке своего знакомого Саймона Медуэй-Смитта Гор впервые стал создавать демоверсии песен на ноутбуке. Через несколько месяцев их набралось так много, что Мартин задумался о выпуске двойного альбома.

Однако опасаясь, что работа затянется, Гор оставил эту идею, когда музыканты *Depeche Mode* и будущий продюсер альбома Бен Хилльер встретились в студии *Sound Design* в Санта-Барбаре в мае 2008 года. По скромным подсчетам Флетчера, к этому моменту в студии Гора было не менее 130 подержанных инструментов. И сомнительное звучание каждого из них он, естественно, хотел увековечить в новом альбоме. К приобретениям, которыми он особенно гордился, принадлежал очень ценный раритетный синтезатор *Synthacon* производства *Steiner-Parker*. Даже в семидесятые годы прошлого века приобрести его стоило огромного труда, ведь из нескольких сотен экземпляров, выпущенных маленькой фабрикой в Солт-Лейк-Сити, уцелело не более пары дюжин. Сегодня цена одного такого синтезатора в исправном состоянии составляет более 3000 долларов США. Необходимая сумма у Гора была, так что ему повезло заполучить инструмент. Музыкант опробовал синтезатор прямо в день доставки и был изрядно удивлен тем, что он рабочий.

Ни на что не похожие звуки, извлеченные из этого несуразного ящика с клавиатурой и множеством кнопок, были увековечены *Depeche Mode* в альбоме. Однако в каких именно композициях, остается секретом Гора, потому как ни один из сторонних слушателей никогда не сможет с точностью определить, какие именно звуки на пластинке принадлежат *Synthacon*, тем более что в студии было множество других устройств с не менее необычным спектром звучания.

Разумеется, Гор не смог найти место на новой пластинке для всех своих архаичных аппаратов. Но его внимание к деталям при записи *Sounds Of The Universe* граничило с одержимостью. И это дало свои плоды: альбом раскрывается все больше и больше при каждом новом прослушивании. Его звуковое разнообразие и

глубина открываются только тогда, когда все то, что лежит на поверхности: запоминающиеся мелодии, четкие ритмы и нестандартные зажигательные строки припева – перестают отвлекать на себя внимание. Хорошие наушники, несомненно, помогут ускорить этот процесс.

Мартин Гор стал последователем Алана Уайлдера, как бы странно это ни звучало. Пришло время, и он сам превратился в законченного педанта и перфекциониста, великого поборника мелочей. Раз за разом он совершенствовал композицию, которая для других ушей уже давно и так звучала безукоризненно. Скромность не позволила ему присвоить себе все лавры. «Я должен упомянуть нашего продюсера Бена Хилльера, заслуги которого в создании альбома неоценимы», – рассказывал Гор журналистам из *Musikexpress*. Он назвал Хилльера «капитаном нашего корабля», эта метафора прозвучала и в фильме *Usual Thing, Try And Get The Question In The Answer*. «Всегда нужен кто-то, кто возьмет на себя командование и скажет: “Это хорошо” или “Вот это оставьте”», – рассказывал Хилльер, который во время студийной работы довольно сурово обходился с Гором, против чего, впрочем, тот не сильно возражал. «Мне нравится, что Бен ведет себя как диктатор», – говорил Гор. – Очень трудно иметь точку зрения, которая не совпадает с его. Редко кому удастся победить Бена».

Хилльер был непобедим во всем. Кроме настольного футбола. В хорошие дни чемпионский дуэт Гора и звукорежиссера Люка Смита одерживал одну победу за другой. За что они и получили заслуженное прозвище «Всемогущие». А команда Гаан/Хилльер, чей стиль игры отражался в названии «Райские птички», играла с переменным успехом. Эту страсть к футболу, которой музыканты Depeche Mode с увлечением предавались ежедневно после обеда, они забрали с собой из Санта-Барбары в нью-йоркскую студию Chung Kling, где завершилась работа над альбомом. Успешная серия игр «Всемогущих» немного компенсировала Гору разочарование от вылета из чемпионата Европы, проходившего в Англии и Швейцарии, национальной футбольной сборной Англии, которая теперь была от этого события гораздо дальше, чем сам Гор, следивший за матчами через маленький телевизор, расположившийся между микшерским пультом и синтезаторами. Заставила ли его давняя связь с Берлином почувствовать сожаление из-за проигрыша сборной Германии в финале или он, как и подобает истинному британцу, испытал удовлетворение, остается загадкой.

Как бы там ни было, лихорадка настольного футбола настолько захватила Depeche Mode, что они дали одной из своих

новых композиций рабочее название *Das Toe Stub*, по названию трюка в настольном футболе, когда мяч прижимается ногой к столу, чтобы в подходящий момент ударить по воротам. За *Das Toe Stub* скрывалась одна из самых потрясающих песен эпохи *Sounds Of The Universe*. Позже песня получила название *Oh Well* и стала первой настоящей совместной работой Гора и Гаана, несмотря на то что с точки зрения пространства и времени они работали раздельно. Гор записал ее в своей домашней студии в качестве чисто инструментальной композиции, поскольку ему не удалось придумать подходящую вокальную партию. В конечном итоге ее придумал Гаан, который прямо-таки влюбился в черновую версию трека во время визита к Гору и забрал копию в Нью-Йорк, чтобы поработать над ней. Когда он снова увидел Гора, то с гордостью представил ему свою работу: «Вот что я сделал из твоей песни».

В интервью нашему изданию, которое Гаан дал несколько месяцев спустя, он все еще с воодушевлением вспоминал этот первый шаг к совместному творчеству. «Просто нам нужно находиться в одно и то же время в одном и том же месте, а не на расстоянии нескольких дней и тысяч километров друг от друга», – говорил он. Гор лелеял похожие надежды и говорил, наверное, представляя себя при этом за столом для настольного футбола, о «великолепном результате командной работы». Однако среди треков нового альбома *Sounds Of The Universe Oh Well* можно не искать. Музыканты *Depeche Mode* решили, что этот необузданный техно-трек совсем не подходил к лаундж-атмосфере, навеянной музыкой шестидесятых. По задумке Гора, самым напряженным треком, с которым суждено было встретиться слушателю в этом альбоме, должен был стать первый сингл альбома *Wrong*. Это была композиция в стиле ритм-н-блюз, структура которой была одновременно простой и тщательно продуманной. Лихорадочный сон, превращенный в песню. Она излучала больше отрицательной энергии, чем вся остальная пластинка вместе взятая.

Oh Well же нашла свое место на бонусном CD лимитированного издания *Sounds Of The Universe* вместе с другими четырьмя композициями, которые *Depeche Mode* не посчитали нужным включить в основной альбом. Таков был ответ группы на небывалое изобилие песен, ставшее следствием творческого настроения, в котором пребывал Гор. Наряду с тремя композициями, написанными Гааном, перу Мартина принадлежали десять песен и, по его словам, еще столько же было в запасе.

Гармония, воцарившаяся между Гором и Гааном, отразилась и в других песнях, совсем не похожих на *Oh Well*. Символом этой гармонии стало пение на два голоса, например в *Hole To Feed, In*

Chains и прежде всего в самом сердце пластинки – величественном электро-госпеле *Peace*. «Мы никогда раньше не вкладывали столько труда в вокал, – говорит Гаан, – потому что никогда до этого не осознавали, сколько глубины и силы мы можем придать мелодиям, исполняя их вместе». Есть что-то магическое в том, как наши голоса звучат вместе. Так что мы постарались по максимуму использовать это».

Гор осмыслял таинственную химию отношений в Depeche Mode по-своему. В песне *Fragile Tension* он попытался проникнуть в самую суть межличностных проблем. Нет никаких сомнений в том, что в этой песне речь идет о его собственных болезненных отношениях с Гааном, которые на протяжении многих лет оставались напряженными. Однако именно это во многом и было катализатором вдохновения для них обоих. «There's a fragile tension / That's keeping us going / It may not last forever / But oh, when it's flowing, – пишет Гор о них. – There's something magical in the air / Something so tragic we have to care / There's a strange obsession / That's drawing us nearer / We don't understand it / It never gets clearer». Иными словами, пока что-то функционирует, не обязательно понимать, как именно это происходит. А музыкальное сотрудничество Гора и Гаана продолжало функционировать вопреки всему. «Я бы сказал, что мы больше похожи на братьев, чем на друзей, – сказал Гаан. – Когда наш концертный тур заканчивается, мы очень мало разговариваем друг с другом. Нам необходима дистанция. Хотя первые десять лет мы проводили вместе почти каждый день. Но продолжать в том же духе вечно невозможно, особенно если в какой-то момент у вас появляется своя семья».

Гор тем временем все еще был под впечатлением от того, насколько удачно его собственные композиции гармонируют с композициями Гаана: «Это и правда сработало. Вслепую вы вряд ли сможете определить, какая песня принадлежит Дейву, а какая – мне. Они так хорошо дополняют друг друга, потому что мы вместе приводим их в законченный вид». Гаан подтвердил это: «Как только мы начали работать над одним из моих произведений, Мартин проявил огромную заинтересованность и фанатично включился в работу. Было заметно, что он желал быть частью всего этого».

Благодаря коротким студийным клипам на веб-сайте Depeche Mode, с помощью которого группа держала своих поклонников в курсе событий, десятки тысяч людей наблюдали в прямом эфире, как Гор и Гаан объединяли свои силы. Казалось, что между ними нет места тщеславию. На одном из этих видео они вместе с Хилльером шлифовали раннюю релакс-версию песни Гаана *Come*

Back. На этих кадрах видно, как Гор, с акустической гитарой на коленях, бросает вопросительные взгляды на остальных участников группы. Если когда-то и существовал Гор-диктатор, которого Гаан подробно описал несколько лет назад, то он давно уже превратился в очень демократичного лидера.

Еще одним отличительным признаком «нового» Мартина Гора стало его отношение к студийной видеосъемке в стиле «большого брата». В своем интервью журналу *Intro* он рассказывал, что совершенно не верил в то, что такие публичные зарисовки из внутренней жизни группы способны лишить сакральности процесс творчества. Для него было очень важно снова и снова демонстрировать шутиливую атмосферу, которая всегда сопровождала студийную работу *Depeche Mode*. «У меня создается такое впечатление, что люди по каким-то причинам уверены, что в студии нет места для шуток. Теперь они видят, как мы смеемся, и понимают, что здесь совсем не скучно». Однако эпохе «Веб 2.0» Гор не уступил. Когда после *Playing The Angel* истек срок действия контракта с EMI, дочерней компанией Mute, в группе начались дискуссии о новых способах реализации музыкальной продукции в условиях изменившегося рынка. Варианта было два. Последовать примеру *Radiohead*, которые по собственной инициативе разместили свой последний альбом в интернете, предоставив поклонникам самим решать, за какую цену они готовы его скачать. Или воспользоваться методом Мадонны, которая только что заключила договор с *Live Nation* и с тех пор полностью переложила заботы по маркетингу на концертных промоутеров.

«Нам пришлось серьезно задуматься о том, какой путь выбрать, – говорил Гор. – Поэтому мы внимательно изучили все возможные варианты: и путь, по которому пошли *Radiohead*, и процесс взаимодействия с *Live Nation*. Тщательно проанализировав и взвесив оба варианта, мы решили продолжить сотрудничество с EMI, в основном из-за Дэниела Миллера и наших отношений с ним». Правда, полной уверенности в том, что их многолетний соратник останется и в будущем их представителем, нет: *Depeche Mode* решили заключить контракт только на один альбом, ведь благодаря существованию многочисленной и невероятно преданной армии поклонников обвала в продажах можно было не опасаться.

«Мы не знаем, что будет происходить в звукозаписывающей индустрии через три-четыре года», – говорил Гор. Так или иначе, 17 апреля 2009 года Миллеру и Mute представилась возможность выпустить альбом *Depeche Mode* в двенадцатый раз. *Sounds Of The Universe* быстро достиг первого места в чартах 21 страны мира.

Пресса рассыпалась в похвалах Гору, Гаану и Флетчеру. «Назад в будущее» – так *Daily Telegraph* окрестила альбом, еще больше чем *Playing The Angel* сочетавший в себе ретро и футуризм, совмещая современное звучание и синтезаторные эффекты восьмидесятых. «Мрачно, громоздко, успешно – в очередной раз Depeche Mode перевернут все законы маркетинга с ног на голову», – прогнозировали в *Visions*, пока *Wrong* покорял танцполы. Произведение это выбивалось из остального альбома не только с музыкальной точки зрения, его текст тоже сбивал с толку, поскольку сожаления о прошлых неудачах и упущенных возможностях вовсе не были лейтмотивом новой пластинки. «I was in the wrong place / At the wrong time / For the wrong reason and the wrong rhyme» – эти строки резко контрастировали с жизнеутверждающей *Peace* или причудливой научно-фантастической *Little Soul*.

Так, например, в *Little Soul* звучат следующие строки: «My little light is going to shine / Shine out so bright / And illuminate your mind / My little soul will leave a footprint». Гор описал идею, лежащую в основе *Little Soul*, так: «Точно так же, как писатели прошлого оставляют частицу себя в написанных ими книгах, мне бы хотелось передать людям будущего частицу себя в моей музыке. Конечно, при условии, что будущее наступит прежде, чем человечество уничтожит само себя». Взгляд в будущее, за границы человеческих представлений вдохновил Гора и на написание *Perfect*, композиционная простота которой контрастирует со сложным текстом, рассказывающим о параллельной реальности. Простота композиции характерна и для нежной баллады *Jezebel*, и эмоционально сдержанной, финальной *Corrupt*. Впрочем, даже *Musikexpress* воздержался от серьезной критики «мелодических ходов и гармонических последовательностей альбома в стиле Мартина Гора», сославшись на то, что воображение, с которым замыслы были реализованы, «не позволяет назвать их стереотипными и тем более наивными».

Хвалебные отзывы о пластинке еще не успели утихнуть, а Depeche Mode уже отправились в *Tour Of The Universe*, стартовавший 6 мая 2009 года с разминочного шоу в Люксембурге. Однако совсем скоро им предстояло жесткое столкновение с реальностью.

После премьерного концерта в Израиле, проходившего в Тель-Авиве перед пятидесятитысячной толпой поклонников на стадионе «Рамат-Ган», Depeche Mode должны были играть в Афинах. Однако концерт пришлось отменить в экстренном порядке: Гаан был госпитализирован с подозрением на желудочно-кишечную инфекцию. В ходе обследования у него

была обнаружена опухоль мочевого пузыря. «Мы очень волновались за него, потому все было очень неопределенно, – рассказывал Гор позже в одной из передач на датском телевидении. – Когда врачи обнаружили затемнение в его мочевом пузыре, мы даже мысли не допускали о том, что это может быть злокачественная опухоль. Ведь это могло быть все что угодно. Когда же худшие подозрения подтвердились, мы были очень обеспокоены. И тем сильнее были удивлены, когда Дейв так быстро встал на ноги. Через три недели после удаления опухоли он уже собирался продолжить тур».

Сказано – сделано: уже в начале июня Depeche Mode вернулись на сцену. 16 отмененных концертов группа частично наверстала в течение следующего года. Во время тура, и прежде всего во время его первой части, проходившей по Европе и Америке, перед восторженными зрителями предстало трогательное зрелище, которое являли собой Гор и Гаан, преодолевшие свои разногласия. Повторяя сценарий концертов *Touring The Angel*, в завершение которых исполнялась композиция *Goodnight Lovers*, Гор и Гаан рука об руку стояли у самого края сцены, окруженные морем бенгальских огней, и пели дуэтом *Waiting For The Night*. Это было проявлением очень личных чувств на глазах у десятков тысяч людей. На этом фоне высказывания FAZ по поводу выступления группы на лейпцигском Центральном стадионе прозвучали скорее как констатация факта, а вовсе не как критическое замечание: «Уже в самом начале шоу, после того как стихли звуки проникнутой легкой горечью *Walking In My Shoes*, стало невозможным понять: это электронная группа играет на гитарах или группа с гитарами играет электронную музыку. Впрочем, кого это еще волнует? Там, куда Depeche Mode дошли за тридцать лет своей карьеры, никто не может помешать им и их многочисленным поклонникам».

Своего апогея *Tour Of The Universe* достиг уже на финишной прямой. 17 февраля 2010 года Depeche Mode по приглашению благотворительной организации *Teenage Cancer Trust* выступали в качестве гостей в Альберт-холле в Лондоне. Это был их первый благотворительный концерт, ведь прежде парни практически не обращали внимания на подобные мероприятия.

Между прочим, к большому сожалению Гора. «Мы должны были заняться чем-то подобным намного раньше, – сказал он в одном из своих телевизионных интервью. – Нам было по-настоящему досадно, что мы не включали в наш рабочий график благотворительные акции». Однако в этот раз сам инициатор ТСТ доктор Адриан Уайтсон заметил в гастрольном графике группы окно и взял с группы слово выступить. Depeche Mode, не

понаслышке знающие, что такое рак, не заставили просить себя дважды. Швейцарская марка элитных часов Hublot быстро разработала эксклюзивную коллекцию ремешков, которые можно было приобрести на интернет-аукционе, проходившем параллельно с концертом. Воодушевленный успехом этой кампании, Гор объявил, что в будущем подобные мероприятия будут проводиться чаще.

Depeche Mode пожертвовали все вырученные деньги в фонд помощи детям, больным онкологией. Специально для этого концерта они внесли в свою программу небольшие изменения. Композиции *Home*, *One Caress* и *Come Back* исполнялись в сопровождении струнного оркестра, а вот во время исполнения *Somebody* аккомпанировать Гору за роялем был приглашен давно покинувший группу Алан Уайлдер. Совместное выступление музыкантов вызвало в историческом, повидавшем виды концертном зале настоящую истерику и вошло в историю рок-музыки как одно из самых резонансных воссоединений на одну песню. «Прошло, наверное, около девяти лет с тех пор, как я видел Алана в последний раз, – признался Гор и, с неподражаемой скромностью умаяя значение этого исторического момента, продолжил: – Мы спросили его, не поддержит ли он нас в исполнении одной композиции. И Алан любезно согласился». Дружеский обмен репликами после почти десятилетнего молчания стал для многих поклонников творчества Depeche Mode самым настоящим библейским чудом.

Было ли это объединение усилий обычным жестом доброй воли? Или за ним скрывалось нечто большее? Об этом Гор умалчал, дипломатично ограничившись заявлением о том, что последнее слово о будущем группы еще не сказано. Интерпретацию этой фразы он оставил поклонникам. Уайлдер, у которого мы взяли интервью вскоре после этого знакового события, выразился более определенно. Он так прокомментировал перспективу воссоединения с Depeche Mode: «Это может стать возможным только в том случае, если того захотят все стороны. Я не слишком к этому стремлюсь, но если бы у меня спросили, хотел бы я вновь работать с ними, я бы, наверное, дал положительный ответ». А потом, смеясь, добавил: «Другой вопрос – хорошая ли это идея. Скорее всего, нет». В том, что сам Гор воздержался от подобных гипотетических рассуждений, было здоровое зерно. После окончания *Tour Of The Universe* ему было просто необходимо перевести дух.

Ведь не за горами следующий альбом. «Это пугает, – сказал он однажды Rolling Stone, в который раз прикрываясь сарказмом, потому как терпеть не может самодовольства. – Это пугает

потому, что сейчас стало понятно: мы будем делать это снова и снова. До тех пор, пока не состаримся».

Путь к Мартину Гору лежит по залитым дождем берлинским улицам, сквозь толпу заметно озябших людей, по меньшей мере мысленно проклинающих упрямую зиму, через Бебельплац, в тускло освещенное фойе очень дорогого, но не броского отеля. Мрамор, люстры, деловые люди в креслах, газеты. Несколькими этажами выше ждет женщина из звукозаписывающей компании. «Мартин уже готов, – говорит она. – Прошу». Мы входим в небольшую, скромно обставленную комнату. В сумеречном свете Гор стоит у окна и смотрит на внутренний двор отеля. Он поворачивается и скромно улыбается. «Hallo, – говорит он звучным голосом с мягким английским акцентом. – Давайте присядем». Его глаза едва видны из-под черной шерстяной шапочки, низко надвинутой на лоб. Он садится на дальний конец дивана и, кажется, готов к беседе. Наш разговор начинается с простого вопроса и лаконичного ответа.

– *На сегодняшний день ты доволен своей ролью в Derpêche Mode?*

– Конечно, разве может быть иначе?

– *Хоть Дейв теперь тоже участвует в написании песен для группы, большую часть музыки и текстов пишешь ты. А роль вокалиста, как правило, достается ему. Иными словами, ты сеешь, он пожинает, и так на протяжении уже 30 лет.*

– Знаешь, я смотрю на группу не так, как сторонний наблюдатель. С годами я стал видеть в своей роли скорее преимущество. Тебе не нужно быть все время на виду. Внимание публики не приковано к тебе постоянно, и это дает возможность немного абстрагироваться от происходящего на сцене.

– *Каковы плюсы такой позиции?*

– По сравнению с Дейвом, мне проще увидеть нашу группу со стороны. Легче оценить, что у нас в данный конкретный момент получается, а что, возможно, не очень. Моя роль в Derpêche Mode напоминает роль государственного деятеля.

– *Государственного деятеля?*

– Именно. Я смотрю на группу как на государство, и политика этого государства зависит в первую очередь от меня. Если у каждого из трех участников этого государства все хорошо, значит, хорошо и в государстве в целом. Так что моя главная задача – заботиться о том, чтобы все были довольны.

– *И для этого ты готов пожертвовать своими интересами?*

– Ты, должно быть, намекаешь на события, предшествовавшие записи последней пластинки, на борьбу за власть, так сказать?

– Борьба за власть – громко сказано...

– Нет, нет, не продолжай: пресса преподнесла все так, будто я самый настоящий диктатор и не терплю ничьих песен, кроме своих. Будто бы я готов был обречь Depeche Mode на завершение творческой деятельности, отказав Дейву в возможности вносить свой вклад в качестве автора песен. Мне всегда казалось, что все это слишком драматизировано. Возможно, так и было задумано... (Улыбается.) Хотя, конечно, нельзя сказать, что это не имеет никакого отношения к нашим внутренним проблемам.

– Ты был художественным руководителем Depeche Mode на протяжении почти 25 лет. Делегировать часть полномочий тебе оказалось легче, чем ты думал?

– Сейчас могу сказать, что в первую очередь я стал менее загружен. Тогда я боялся не столько потери контроля над творческим процессом в группе, сколько перемен. Боялся сломать сложившийся распорядок жизни, испытанный и проверенный сроком длиной почти в четверть века. Большинство музыкантов считают рутину самым губительным фактором для творчества. Однако внезапная невозможность полагаться на свой привычный распорядок жизни может оказаться гораздо страшнее.

– Похоже, ты не одержим экспериментами. Будучи мозгом одной из самых успешных групп в мире, ты практически не выступаешь в роли музыканта за пределами Depeche Mode. Тебе ведь едва ли удавалось избежать предложений о соавторстве?

– На самом деле я получаю много таких предложений. И некоторые из них звучат очень многообещающе.

– Что не позволяет тебе их принять?

– Мне кажется, написание песен – это что-то очень интимное. Я, вероятно, работаю не так, как большинство музыкантов. Я не пишу музыку, к которой потом приходится подбирать стихи, и не пишу тексты, которые потом кладу на музыку. Я создаю и то и другое одновременно: сажусь за фортепиано или беру в руки гитару, наигрываю аккорды и напеваю слова, иногда целые предложения. И постепенно они обретают смысл, впрочем, иногда этого и не происходит. Почти каждую вторую песню, которую я начинаю, я потом отбрасываю в сторону. Для меня тягостна даже мысль о том, чтобы позволить кому-то другому участвовать в этом творческом процессе.

– В будущем тебя бы могла привлечь какая-то творческая деятельность, кроме музыки?

– Вот в этом я сомневаюсь, если честно. Я не рисую, не пишу, по крайней мере, не выхожу за рамки написания песенных текстов. Всякий раз, как я пробовал что-то другое, то быстро убеждался, что именно музыка, которую я изначально выбрал для

самовыражения, подходит мне лучше всего.

– Ты коллекционируешь что-то, связанное с искусством?

– Немного, в основном это фотографии. Меня привлекают черно-белые снимки, связанные с рок-н-роллом. Будь то Боб Дилан, Элвис, Игги Поп или Джон Ли Хукер. Большинство этих снимков висят в моей студии, они создают мое настроение. Выражение лица музыканта, его жесты, поза, обстановка, в которой он был снят, – все это может вдохновить меня на написание песен и подсказать мне направление, в котором стоит продолжать работу над произведением.

– Ты сказал, что написание песен для тебя очень интимный процесс и что ты способен творить только за закрытыми дверями. Насколько сложно тебе потом представлять публике свое творчество?

– На удивление несложно. Как только произведение приобрело определенную форму, как только я сформулировал свою идею так, чтобы и другие смогли постичь ее в соответствии с моим замыслом, я с удовольствием делюсь результатом.

– Ты защищаешь свой художественный замысел от влияния, изменения, может быть, даже искажения другими участниками группы или студийной командой во время совместной работы?

– Нет. Я хочу, чтобы мое произведение становилось совершеннее, даже если это означает неизбежное радикальное изменение. Я не оберегаю свои работы как зеницу ока, ограждая их от любых внешних воздействий. Такое тщеславное отношение к творчеству только мешает и самому творчеству, и его развитию. Песни, что вы слышите в уже выпущенном альбоме, обычно имеют мало общего с моими изначальными демозаписями. Каждый из нас, в том числе и я, вносит свой вклад в изменение моей первоначальной идеи. Искусство – это всегда отклик на то, что уже существует.

– В своем творчестве ты почти никогда не терял связь с прошлым. В этом смысле твой творческий путь был лишен скачков. Все, что ты делаешь, всегда логично вытекает из того, что ты делал раньше. Отражает ли это твое понимание искусства?

– На мой взгляд, у человека в искусстве есть два пути. Он или видит своей целью как можно сильнее удивить, бросить вызов и шокировать каждой новой работой, или сосредотачивается на постоянстве и последовательности, устанавливая границы своего творчества. Эти границы должны быть настолько узкими, чтобы не дать тебе слишком увлечься, но в то же время настолько широкими, чтобы не ограничивать твой творческий потенциал. Каждый должен сам решить, какой путь является для него

верным. Это зависит от личности человека. Я больше отношусь к тем людям, которые ищут определенности. Для меня очевидно одно: самая большая ошибка, которую я могу совершить как автор текстов – и я, без сомнений, уже совершал ее, – это поддаться искушению и максимально дистанцироваться от прошлого. Попытаться форсировать движение вперед. Ведь важно не только чтобы публика ориентировалась в твоём творчестве, но и чтобы ты сам не утратил в нём ориентиры.

– *Когда ты делишься своим творчеством, имеет ли значение публика? Есть разница: представлять результаты своей работы близким, например своим детям, или совершенно незнакомым людям?*

– Разница очень существенная: когда я исполняю новую песню для своих детей, я не только музыкант, но и отец тоже. И как отец я, конечно же, ищу принятия.

– *И ты его находишь?*

– Трудно сказать однозначно. У меня до сих пор есть подозрение, что мои дети не очень-то интересуются моим музыкальным творчеством. (Смеется.) Сын не в счет – ему всего шесть, а вот мои дочери, одна – тринадцати, а другая почти восемнадцати лет, не в восторге от *Depeche Mode*. Я понял это совсем недавно, когда представил им новый альбом. От моей эйфории не осталось и следа.

– *Тебя это разочаровало?*

– Я смог это осмыслить. У них свой вкус. Они в том возрасте, когда музыкальные предпочтения становятся средством противопоставления себя миру и эмансипации. Вот почему они слушают не *Depeche Mode*, а всякие группы в стиле эмо с их фирменными плаксивыми текстами и подводкой вокруг глаз.

– *Что ж, тут можно найти некоторое внешнее сходство с твоими образами середины восьмидесятых.*

– Ты думаешь? (Смеется.) Ладно, возможно, пара сходств есть: интроверт-музыкант тяготеет к экстравертным визуальным образам. И, кстати, я готов признать, что у группы *Mu Ghemical Romance*, к которой прирастилась моя младшая дочь, есть определенные художественные достоинства. Я нахожу их творчество, скажем так, интересным. Но большинство этих групп я терпеть не могу. Они наводят на меня скуку. Так же, как наша музыка наводит скуку на моих детей.

– *Как думаешь, профессия поп-звезды меркнет в глазах твоих дочерей, когда другие дети в школе рассказывают о своих отцах-пожарных?*

– Подозреваю, что так и есть: с классикой мне не тягаться. (Смеется.) Я не могу обижаться на своих детей. Ведь каждое их

соприкосновение с моей работой связано с ожиданием и потерей времени. Наверное, они бы по-другому относились к моей работе, если бы она состояла только из двух часов на сцене – никаких поездок, никаких саунд-чеков, никаких групп поддержки, никаких отъездов. Или если бы они могли каждый раз брать на концерты всех своих друзей.

– *Относишься ли ты к приобщению детей к искусству серьезнее, чем другие родители?*

– Приобщение к искусству, особенно если ты сам творческий человек, – это деликатная тема. Здесь очень легко сделать ошибку. Любая попытка увлечь ребенка какой-то определенной творческой деятельностью может в итоге иметь прямо противоположный эффект. Подростки редко считают любовь к тому, что любят их родители, проявлением независимости. Однако мое преимущество как человека искусства в том, что я чувствую особую ответственность за то, чтобы научить моих детей разбираться в нем.

– *Как, например?*

– Посещая вместе с ними музеи, делая искусство доступным для них, по крайней мере, давая им возможность открыть для себя искусство и изучить его.

– *Успешно?*

– Похоже на то. Моя младшая дочь рисует и пишет красками. И обе увлекаются музыкой.

– *У Вивы и Авы разница пять лет. Чем отличаются их подходы к творчеству?*

– По моему опыту, до определенного возраста дети относятся к искусству и собственному творчеству очень естественно, а вот потом теряют уверенность в своих силах. Я вижу это в Виве. Она всегда очень скромна, когда ее спрашивают об игре на фортепиано. Она будет утверждать, что никогда не брала уроки музыки, что у нее руки-крюки, плохой голос и тому подобное. Но когда я слышу ее внизу за роялем, я поражаюсь тому, как восхитительно она играет и поет.

– *Ава, которая помладше, более уверена в себе?*

– Да, скоро она, наверное, создаст свою первую группу. (Смеется.) Она уже принимала участие в *Rock'n'Roll Camp For Girls*, своего рода летнем лагере для молодых музыкантов.

– *Как это выглядело?*

– Девочки разбивались на группы из четырех-шести человек. Каждой группе давали задание написать несколько песен и сделать аранжировки к ним, а в конце недели представить результаты своего творчества аудитории из родителей, друзей и судей.

– Ты тоже был в зале?

– Да, я был там. Это было захватывающее зрелище. Совсем не похожее на поверхностные кастинг-шоу а-ля American Idol. Все эти девчачьи группы играли жесткий гитарный альтернативный рок. Приятно видеть, как девочки бунтуют против поп-культуры, которой их потчует телевидение. Надо сказать, причины бунтовать у них есть: телевидение в США хуже некуда. Реалити-шоу на реалити-шоу и рекламные ролики один длинней другого. Реклама теперь занимает треть эфирного времени. И никто не восстает против этого засилья. Американцы привыкли к тому, что телевидение их убаюкивает. Двадцать лет назад люди вышли на улицы, они протестовали против того, чтобы мрачные видения романа Джорджа Оруэлла «1984» стали реальностью. А сегодня большинство людей считают, что словосочетание «большой брат» – вымысел телевизионного продюсера.

– *Какие новые возможности наше время открывает для искусства, по-твоему?*

– Конечно, темп современной жизни приводит к нетерпению и небрежности в обращении с искусством, однако благодаря интернету искусство теперь доступно в любое время и в любом месте. Назовите имя своего любимого художника, и я смогу посмотреть его работы в течение нескольких минут. Что касается музыки, то я постоянно слышу, что тенденция слушать музыку только с цифровых носителей исключает тактильный контакт, демистифицирует сам опыт прослушивания. Это убийственный аргумент.

– *Ты возражаешь против такого подхода?*

– Да, потому что я вижу это совершенно по-другому. Эффект от того, что пластинку можно не только послушать, но и потрогать, не идет ни в какое сравнение с теми возможностями, которые открывает перед нами интернет. Несколькими щелчками мыши мы получаем доступ практически к любой композиции, выпущенной кем угодно и когда угодно. Наверняка в детстве я без колебаний отдал бы за это заветный ящичек с пластинками моей матери. Хотя... (*Задумывается.*) Мне было около десяти лет, когда я обнаружил его, и для меня в этих маленьких черных пластинках, сохранившихся с юных лет моей матери, было что-то волшебное, что-то непостижимо таинственное. Именно эти виниловые пластинки со старыми записями рок-н-ролла стали причиной моего увлечения музыкой. Причиной, по которой в 13 лет я решил научиться играть на пианино, а затем и на гитаре и стал выходить на улицу только в случае крайней необходимости.

– *Крайней необходимости?*

– Ну, да. Должен же я был ходить в школу.

Дискография

Все песни Depeche Mode были написаны Мартином Гором, кроме отмеченных звездочками. Одной звездочкой отмечены песни Винса Кларка, двумя – Алана Уайлдера и тремя – Дейва Гаана. Сольные альбомы Гора *Counterfeit E.P.* и *Counterfeit2* полностью состоят из каверов, исполнители оригинальных версий указаны в скобках. Песни Depeche Mode, которые Гор исполнял в качестве вокалиста, подчеркнуты. Гор также исполнял ведущую вокальную партию в четырех треках, не вошедших в альбомы. Это песни *Death's Door*, *The Sun And The Moon And The Stars*, кавер на *Route 66* и вариация *Enjoy The Silence*, исполненная на фисгармонии и представляющая собой плавную демоверсию песни. Заглянуть в мир демоверсий Гора позволяет бокс-сет *Sounds Of The Universe*, в который вошло множество песен Depeche Mode, в итоговых версиях исполненных Гааном, в том числе треки *Little 15*, *I Feel You* и *Walking In My Shoes*.

Студийные альбомы при участии Depeche Mode

Speak & Spell

Выпуск: 5 октября 1981 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm5

Запись: с мая по август 1981 года в Лондоне

Продюсеры: Depeche Mode и Дэниел Миллер

Треки: *New Life** / *I Sometimes Wish I Was Dead** / *Puppets** / *Boys Say Go!** / *Nodisco** / *What's Your Name?** / *Photographic** / *Tora! Tora! Tora!* / *BigMuff* / *Any Second Now (Voices)* * / *Just Can't Get Enough**

Успехи в чартах и награды: Великобритания 10/Золотой, Германия 49/Золотой, США 192

Синглы: *New Life*, *Just Can't Get Enough*

Переиздания: 1988 (CD-релиз с бонусными треками), 2006 (CD Deluxe Edition с объемным звучанием, с бонус-треками и видеоматериалами), 2007 (переиздание LP)

A Broken Frame

Выпуск: 27 сентября 1982 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm9

Запись: с декабря 1981 по июль 1982 года в Лондоне

Продюсеры: Depeche Mode и Дэниел Миллер

Треки: *Leave in Silence* / *My Secret Garden* / *Monument* / *Nothing To Fear* / *See You/Satellite* / *The Meaning Of Love* / *A Photographic Of You* / *Shouldn't Have Done That* / *The Sun & The Rainfall*

Успехи в чартах и награды: Великобритания 8/Золотой, Германия 56, США 177

Синглы: *See you, The Meaning Of Love, Leave In Silence*

Переиздания: 1982 (американская версия с расширенной версией *Leave In Silence* и дополнительным треком *Further Excerpts From: My Secret Garden*), 2006 (CD Deluxe Edition с объемным звучанием, с бонусными треками и видеоматериалами), 2007 (переиздание LP)

Construction Time Again

Выпуск: 22 августа 1983 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm13

Запись: с апреля по июль 1983 года в Лондоне

Продюсеры: Depeche Mode, Дэниел Миллер и Гарет Джонс

Треки: *Love, In Itself / More Than A Party / Pipeline / Everything Counts / Two Minute Warning* / Shame / The Landscape Is Changing* / Told you So / And Then... / Everything Counts (Reprise)*

Успехи в чартах и награды: Великобритания 6/Золотой, Германия 7/Золотой, США 7

Синглы: *Everything Counts, Love, In Itself*

Переиздания: 1987 (американский CD-релиз с бонусными треками), 2007 (CD Deluxe Edition с объемным звучанием, с бонусными треками и видеоматериалами)

Some Great Reward

Выпуск: 24 сентября 1984 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm19

Запись: с января по август 1984 года в Лондоне и Берлине

Продюсеры: Depeche Mode, Дэниел Миллер и Гарет Джонс

Треки: *Something To Do / Lie To Me / People Are People / It Doesn't Matter / Stories Of Old / Somebody / Master And Servant / If you Want** / Blasphemous Rumours*

Успехи в чартах и награды: Великобритания 5/Серебряный, Германия 3/Золотой, США 54/Платиновый

Синглы: *People Are People, Master And Servant, Blasphemous Rumours/Somebody*

Переиздание: 2006 (CD Deluxe Edition с объемным звучанием, с бонусными треками и видеоматериалами), 2007 (переиздание пластинки)

Black Celebration

Выпуск: 17 марта 1986 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm26

Запись: с ноября 1985 по январь 1986 года в Лондоне и в

Берлине

Продюсеры: Depeche Mode, Дэниел Миллер и Гарет Джонс

Треки: *Black Celebration / Fly On The Windscreen – Final / A Question Of Lust / Sometimes / It Doesn't Matter Two / A Question Of Time / Stripped / Here Is The House / World Full Of Nothing / Dressed In Black / New Dress.*

Успехи в чартах и награды: Великобритания 3/Серебряный, Германия 2/Платиновый, США 90/Золотой

Синглы: *Stripped, A Question Of Lust, A Question Of Time, But Not Tonight* (только в США)

Переиздания: 1986 (CD-версия с бонусными треками), 2007 (CD и пластинка Deluxe Edition с объемным звуком, бонусными треками и видеоматериалами)

Music For The Masses

Выпуск: 28 сентября 1987 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm47

Запись: с февраля по июль 1987 года в Париже и в Лондоне

Продюсеры: Depeche Mode и Дэвид Баскомб

Треки: *New Let Me Down Again / The Things You Said / Strangelove / Sacred / Little 15 / Behind The Wheel / I Want You Now / To Have And To Hold / Nothing / Pimpf* и скрытый трек *Interlude #1 – Mission Impossible*

Успехи в чартах и награды: Великобритания 10/Серебряный, Германия 2/Золотой, США 35/Платиновый

Синглы: *Strangelove, New Let Me Down Again, Behind The Wheel, Little 15, Strangelove '88* (только в США)

Переиздания: 1987 (CD-версия с бонусными треками), 2006 (CD Deluxe Edition с объемным звучанием, с бонусными треками и видеоматериалами), 2007 (переиздание пластинки)

Violator

Выпуск: 19 марта 1990 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm64

Запись: с мая по декабрь 1989 года в Лондоне, Милане, Гьерлеве (Дания) и в Нью-Йорке

Продюсеры: Depeche Mode и Флад

Треки: *World In My Eyes / Sweetest Perfection / Personal Jesus / Halo / Waiting For The Night / Enjoy The Silence / Policy Of Truth / Blue Dress / Clean*

Успехи в чартах и награды: Великобритания 2/Золотой, Германия 2/Платиновый, США 7/3 × Платиновый

Синглы: *Personal Jesus, Enjoy The Silence, Policy Of Truth, World In My Eyes*

Переиздания: 2006 (CD Deluxe Edition с объемным звучанием, с бонусными треками и видеоматериалами), 2007 (переиздание пластинки)

Songs Of Faith And Devotion

Выпуск: 22 марта 1993 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumml06

Запись: с февраля по декабрь 1992 года в Мадриде, Гамбурге и в Лондоне

Продюсеры: Depeche Mode и Флад

Треки: *I Feel You / Walking In My Shoes / Condemnation / Mercy In You / Judas / In Tour Room / Get Right With Me*, включая *Interlude #4 / Rush / One Caress / Higher Love*

Успехи в чартах и награды: Великобритания 1/Золотой, Германия/Золотой, США 1/Платиновый

Синглы: *I Feel You, Whaling In My Shoes, Condemnation, In Tour Room*

Переиздания: 2006 (CD Deluxe Edition с объемным звучанием, с бонусными треками и видеоматериалами), 2007 (переиздание пластинки)

Ultra

Выпуск: 14 апреля 1997 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm148

Запись: с января 1996 по февраль 1997 года в Лондоне, Нью-Йорке и в Лос-Анджелесе

Продюсер: Тим Сайменон

Треки: *Barrel Of A Gun / The Love Thieves / Home / It's No Good / Uselink / Useless / Sister Of Night / Jazz Thieves / Freestate / The Bottom Line / Insight / Junior Painkiller* (скрытый трек)

Успехи в чартах и награды: Великобритания 1/Золотой, Германия/Золотой, США 5/Золотой

Синглы: *Barrel Of A Gun, It's No Good, Home, Useless*

Переиздания: 2007 (CD и пластинка Deluxe Edition с объемным звучанием, с бонусными треками и видеоматериалами)

Exciter

Выпуск: 14 мая 2001 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm190

Запись: с июня 2000 года по февраль 2001 года в Лондоне, Санта-Барбаре и в Нью-Йорке

Продюсер: Марк Белл

Треки: *Dream On / Shine / The Sweetest Condition / When The Body Speaks / The Dead Of Night / Lovetheme / Freeloze / Comatose / I*

Feel Loved / Breathe / Easy Tiger / I Am You / Goodnight Lovers

Успехи в чартах и награды: Великобритания 9, Германия 1/2×Платиновый, США 8/Золотой

Синглы: *Dream On, I Feel Loved, Freeloze, Goodnight Lovers*

Переиздания: 2007 (CD и пластинка Deluxe Edition с объемным звучанием, с бонусными треками и видеоматериалами)

Playing The Angel

Выпуск: 17 октября 2005 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm260

Запись: с января по июль 2005 года в Санта-Барбаре, Нью-Йорке и Лондоне

Продюсер: Бен Хилльер

Треки: *A Pain That I'm Used To / John The Revelator / Suffer Well*** / The Sinner In Me / Precious / Macro / I Want It All*** / Nothing's Impossible*** / Introspectre / Damaged People / Lilian / The Darkest Star*

Успехи в чартах и награды: Великобритания 6/Золотой, Германия 1/2×Платиновый, США 7

Синглы: *Precious, A Pain That I'm Used To, Suffer Well, John The Revelator, Lilian*

Переиздания: 2005 (Deluxe Edition с объемным звучанием, с бонусными треками и видеоматериалами)

Sounds Of The Universe

Выпуск: 17 апреля 2009 года, лейбл Mute, каталожный номер Stumm300

Запись: с мая по декабрь 2008 года в Санта-Барбаре и в Нью-Йорке

Продюсер: Бен Хилльер

Треки: *In Chains / Hole To Feed*** / Wrong / Fragile Tension / Little Soul / In Sympathy / Peace / Come Back*** / Spacewalker / Perfect / Miles Away – The Truth Is*** / Jezebel / Corrupt со скрытым треком Interlude #5*

Успехи в чартах и награды: Великобритания 2, Германия 1/Платиновый, США 3

Синглы: *Wrong, Peace, Fragile Tension, Hole To Feed*

Переиздания: 2009 (Special Edition и Deluxe Boxset с объемным звучанием, с бонусными треками и видеоматериалами)

Прочие релизы с участием Depeche Mode

Dreaming Of Me

Не альбомный сингл

Выпущен 20 февраля 1981 года

Get The Balance Right!

Не альбомный сингл

Выпущен 31 января 1983 года

Shake The Disease

Не альбомный сингл

Выпущен 29 апреля 1985 года

It 's Called A Heart

Не альбомный сингл

Выпущен 16 сентября 1985 года

People Are People

Сборник

Выпущен 2 июля 1984 года

Только в США и Канаде

The Singles 81 > 85

Сборник

Выпущен 15 октября 1985 года

Переиздание: 1998 год (с бонус-треками)

Catching Up With Depeche Mode

Сборник

Выпущен 11 ноября 1985 года

Только в США и Канаде

Концертный альбом

Выпущен 13 марта 1989 года

Сингл: *Everything Counts (Live)*

Переиздание: 2004 год (SAGD)

The Singles 86 > 98

Сборник

Выпущен 28 сентября 1998 года

Сингл: *Only When I Lose Myself*

Songs Of Faith And Devotion Live

Концертный альбом

Выпущен 6 декабря 1993 года

Remixes 81-04

Сборник ремиксов

Выпущен 25 октября 2004 года
Сингл: *Enjoy The Silence 04*

Recording The Angel

43 диска с записями концертов *Touring The Angel*
Выпущен в 2006 году

The Best Of – Volume 1

Сборник
Выпущен 10 ноября 2006 года
Сингл: *Martyr*

Recording The Universe

49 дисков с записями концертов *Tour Of The Universe*
Выпущен 2009/2010 годы

Сольные релизы

Counterfeit E.P.

Выпуск: 12 июня 1989 года, лейбл Mute, каталожный номер
Stumm67

Запись: с октября по ноябрь 1988 года в Лондоне

Продюсеры: Мартин Гор и Рико Гоннинг

Треки: *Compulsion* (Джо Кроу) / *In A Manner Of Speaking*
(Tuxedomoon) / *Smile In The Crowd* (The Durutti Column) / *Gone*
(Comsat Angels) / *Never Turn Your Back On Mother Earth* (Sparks) /
Motherless Child (народная)

Успех в чартах: Германия 41

Counterfeit2

Выпуск: 28 апреля 2003 года, лейбл Mute, каталожный номер
Stumm214

Запись: с апреля по декабрь 2002 года в Санта-Барбаре

Продюсеры: Эндрю Филпотт и Пол Фригард

Треки: *In My Time Of Dying* (народная) / *Stardust* (Дэвид Эссекс)
/ *I Cast A Lonesome Shadow* (Хэнк Томпсон) / *In My Other World*
(Джули Круз) / *Loverman* (Nick Cave And The Bad Seeds) / *By This*
River (Брайан Ино) / *Lost In The Stars* (Курт Вайль) / *Oh My Love*
(Джон Леннон) / *Das Lied vom einsamen Mädchen* (Роберт Гилберт и
Вернер Р. Хейманн) / *Tiny Girls* (Игги Поп) / *Candy Says* (The Velvet
Underground)

Успех в чартах: Германия 12

Синглы: *Stardust*, *Loverman*

Сотрудничество

Humpe & Humpe – *Happiness Is Hard To Take*
Humpe & Humpe – *Don't Know Where I Belong*
Клавишные в исполнении Гора
Альбом: Humpe & Humpe – Humpe & Humpe, 1985

Spirit Feel – *Rejoice* (Mystic Span Mix)
Совместный ремикс Гора, Пола Фригарда и Гарета Джонса
Сингл: Spirit Feel – *Rejoice*, 1994

Garbage – *Queer* (The Most Beautiful Woman In Town Mix)
Совместный ремикс Гора и Пола Фригарда
Сингл: Garbage – *Queer*, 1995

Martin Gore – *Coming Back To You*
Кавер-версия песни Леонарда Коэна
Сборник: VA. – *Coming Back To You*, 1995

ON – *Soluble Words* (Sublingual Remix)
Совместный ремикс Гора, Пола Фригарда и Гарета Джонса
Сингл: ON – *Soluble Words*, 1999

Senor Coconut – *Smooth Operator* (In-Disguise Remix)
Ремикс Гора
Сингл: Senor Coconut – *Smooth Operator*, 2003

Client – *Overdrive*
Бэк-вокал в исполнении Гора
Альбом: Client – *City*, 2004

Gwen Stefan! – *Wonderful Life*
Гитара в исполнении Гора
Альбом: Gwen Stefani – *The Sweet Escape*, 2006

Onetwo – *Cloud Nine*
Написана в соавторстве, гитара в исполнении Гора
Альбом: Onetwo – *Instead*, 2007

Nouvelle Vague – *MasterAnd Servant*
Бэк-вокал в исполнении Гора
Альбом: Nouvelle Vague – 3, 2009

Nitzer Ebb – *Once You Say*
Бэк-вокал в исполнении Гора
Альбом: Nitzer Ebb – *Industrial Complex*, 2010

Bomb The Bass – *Milakia*

Клавишные в исполнении Гора

Альбом: Bomb The Bass – *Back To Light*, 2010

Видеография

C Depeche Mode

Фильм-концерт The World We Live In And Live In Hamburg,
VHS 1985

Сборник видеоклипов Some Great Videos, VHS 1985, релиз
1998

Видеоклип Strange, VHS 1988

Фильм-концерт 101, VHS 1989, DVD 2003

Сборник видеоклипов Strange Too, VHS 1990

Фильм-концерт Devotional, VHS 1993, DVD 2004

Сборник видеоклипов The Videos 86 > 98, VHS 1998, DVD 2002

Фильм-концерт One Night In Paris, DVD & VHS 2002

Фильм-концерт Touring The Angel Live In Milan, DVD 2006

Сборник видеоклипов The Best Of Depeche Mode Videos, DVD
2007

Solo

Loverman EP2 + концертное выступление, DVD 2003

Список туров Depeche Mode

1980–1981 Tour

Май 1980 – сентябрь 1981

75 шоу по Европе

Speak & Spell Tour

Октябрь – декабрь 1981

15 шоу по Великобритании

See You Tour

Январь – май 1982

39 шоу по Европе и Северной Америке

A Broken Frame Tour

Октябрь 1982 – май 1983

50 шоу по Европе, Северной Америке и Азии

Construction Time Again Tour

Сентябрь 1983 – июнь 1984

48 шоу по Европе

Сольные выступления Гора: *Pipeline*

Some Great Reward Tour

Сентябрь 1984 – июль 1985

83 шоу по Европе, Северной Америке и Японии

Сольные выступления Гора: *Somebody, It Doesn't Matter*

Black Celebration Tour

Март – август 1986

75 концертов в Европе, Северной Америке и Японии

Сольные выступления Гора: *A Question Of Lust, It Doesn't Matter Two, Somebody*

Music For The Masses Tour

Октябрь 1987 – июнь 1988

101 шоу по Европе, Северной Америке и Японии

Сольные выступления Гора: *Pipeline, The Things You Said, A Question Of Lust, It Doesn't Matter, Never Turn Tour Back On Mother Earth, Somebody*

World Violation Tour

Май – ноябрь 1990

88 концертов в Северной Америке, Австралии, Японии и Европе

Сольные выступления Гора: *I Want You Now, World Full Of Nothing Here's The House, Sweetest Perfection, Little 15, Blue Dress*

Devotional Tour

Май – декабрь 1993

99 шоу в Европе, Северной Америке и Мексике

Сольные выступления Гора: *Judas, Death's Door, One Caress, A Question Of Lust, Somebody*

Exotic Tour & Summer Tour

Февраль – июль 1994

60 шоу в Южной Африке, Азии, Австралии, Южной Америке, Центральной Америке и Северной Америке

Сольные выступления Гора: *Condemnation, A Question Of Lust, I Want You Now, Somebody, Judas, One Caress, Waiting For The Night*

Ultra Parties

Апрель – май 1997

2 шоу в Лондоне и Лос-Анджелесе

Сольное выступление Гора: *Home*

The Singles Tour

Сентябрь – декабрь 1998

65 концертов в Европе и Северной Америке

Сольные выступления Гора: *A Question Of Lust, Home, Somebody, Sister Of Night*

Exciter Tour

Июнь – ноябрь 2001

84 концерта в Северной Америке и Европе

Сольные выступления Гора: *Breathe, Home, The Bottom Line, Surrender, Dressed In Black, Condemnation, Judas, It Doesn't Matter Two, Sister Of Night, Somebody, World Full Of Nothing*

Touring The Angel

Октябрь 2005 – август 2006

124 концерта в Северной Америке, Европе и Мексике

Сольные выступления Гора: *Damaged People, Macro, Home, Somebody, A Question Of Lust, Leave In Silence, Shake The Disease, Blue Dress, It Doesn't Matter Two, Judas*

Tour Of The Universe

Май 2009 – февраль 2010

102 концерта в Европе, Израиле, Северной Америке, Центральной Америке и Южной Америке

Сольные выступления Гора: *Jezebel, A Question Of Lust, Little Soul, Home, Dressed In Black, Insight, One Caress, Judas, Shake The Disease, Freeloze, Clean, Sister Of Night, Somebody*

Сольный проект

A Night With Martin L. Gore

Апрель – май 2003

8 концертов в Европе и Лос-Анджелесе

Песни: *In My Time Of Dying, Stardust, I Cast A Lonesome Shadow, Only When I Lose Myself, Sweetest Perfection, Coming Back To You, By This River, Lost In The Stars, In Your Room, Walking In My Shoes, Never Turn Your Back On Mother Earth, Surrender, The Love Thieves, Candy Says, Loverman, A Question Of Lust, Shake The Disease, Condemnation, Home, Enjoy The Silence*

Благодарности

Авторы хотели бы поблагодарить за вклад в создание этой книги: профессора Майкла Алерса, Гёца Айсмана, Сару Блэквуд, Пауля Блау, Меэтью Гауса, Александру Дорри, Ивон Фишер, Анну Хаффманс, Марен Кумпе, Штефани Мец, Анну Мюллер, Стефана Олсдала, Гарстена Пфунда, Катрин Порст, Гельмута Ренча, Штефана Рёлинга, Яна Шеве, Анке Шнайдер, Арнима Тойтобург-Вайса, Дирка Чернэй и Нашрин Фадани.

Особая благодарность за неоценимый вклад Ронни Экке, CPR и Partyman.

Иллюстрации



Мартин Гор в Шепердс-Буш (Лондон), сентябрь 1982 года
© DAVID CORIO/REDFERNS



Depeche Mode в Ноттингеме, 1981 год (слева направо): Энди Флетчер, Мартин Гор, Винс Кларк, Дэйв Гаан
 © ANDRE CSILLAG/REX FEATURES/PICTUREDESK.COM



Мартин Гор и Дейв Гаан в Шепердс-Буш (Лондон) в сентябре 1982 года
© DAVID CORIO/REDFERNS)



Depeche Mode в 1982 году (слева направо): Флетчер, Гаан, Уайлдер, Гор. Одна из очень редких фотографий, на которой Гор в очках

© PETER NOBLE/REDFERNS/GETTYIMAGES



Депеш Моде 1 июня 1984 года (слева направо): Энди Флетчер, Дейв Гаан, Мартин Гор и Алан Уайлдер
 © TKOHR/ULLSTEIN BILD/PICTUREDESK.COM



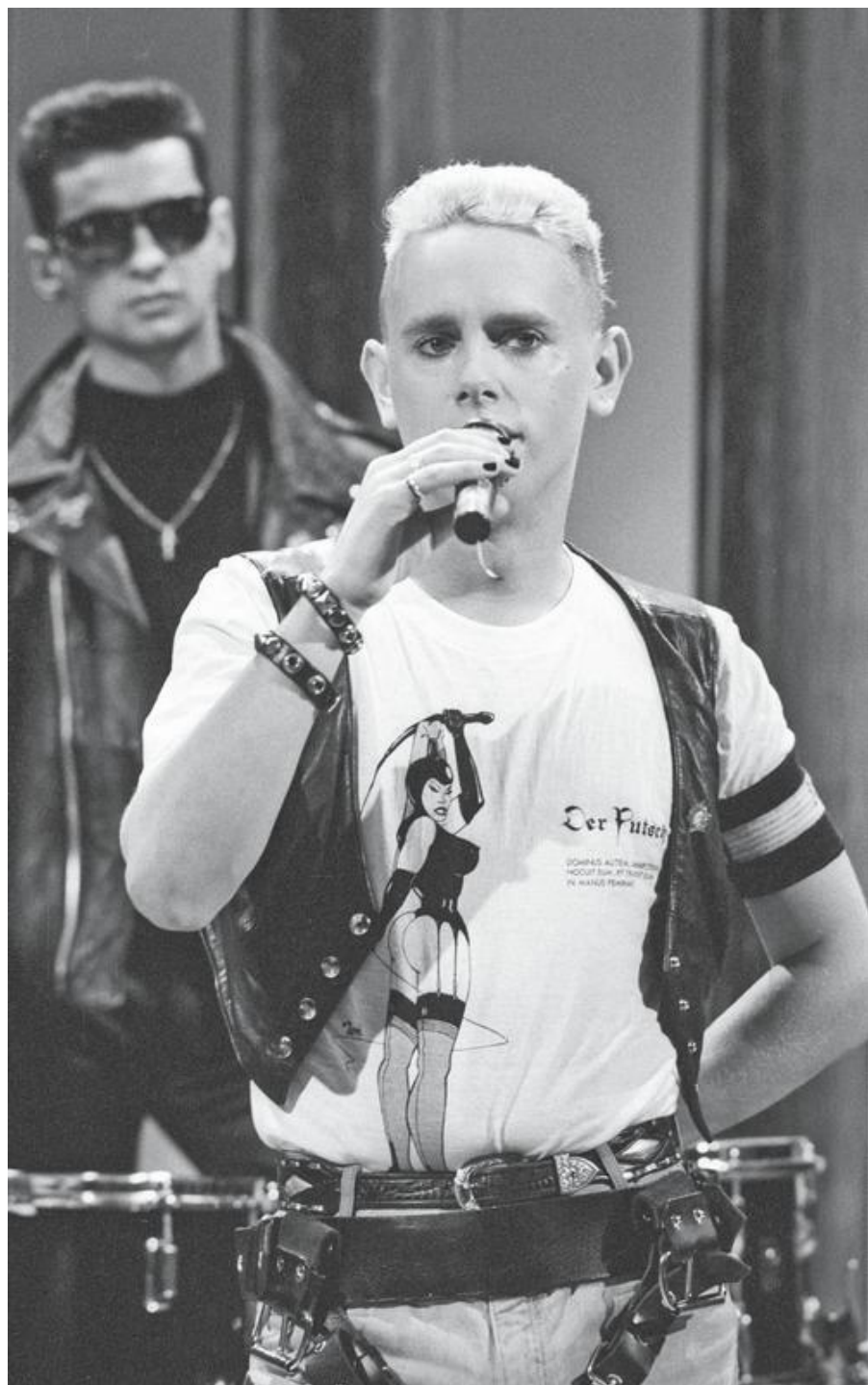
Депеш Моде в январе 1984 года
 © STEVE PYKE/GETTY IMAGES



Depeche Mode 7 марта 1988 года на первом и единственном гастрольном выступлении в ГДР в «Вернер-Зеленбиндер-Галле» в Восточном Берлине

© ADN/ULLSTEIN BILD/PICTUREDESK.COM





*Гор и Гаан (на заднем плане) во время исполнения песни A
Question Of Lust вместе с Depeche Mode на телевизионной программе
Extratour в 1986 году*

© TEUTOPRESS/ULLSTEIN BILD/PICTUREDESK.COM



Мартин Гор на фестивале Рединг, 1990 год
© MICK HUTSON/REDFERNS



Depeche Mode в 1987 году (слева направо): Уайлдер, Флетчер,

Гаан, Гор

© TERRASSON/DALLE APRF/PICTUREDESK.COM



Мартин Гор на сцене арены «Уэмбли» в Лондоне, 20 декабря 1993 года

© PETER STILL/REDFERNS

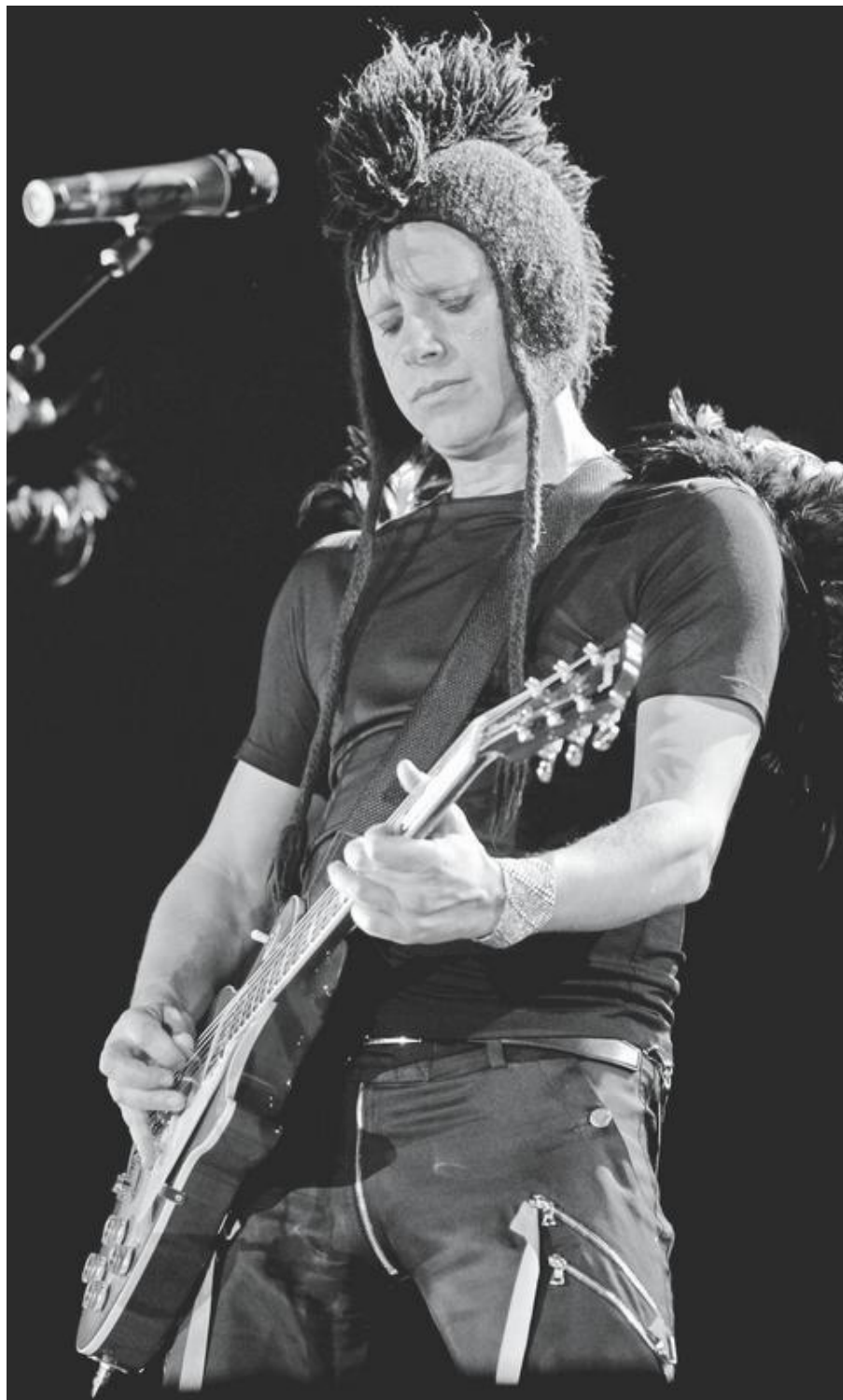


Мартин Гор на пресс-конференции 18 сентября 1998 года

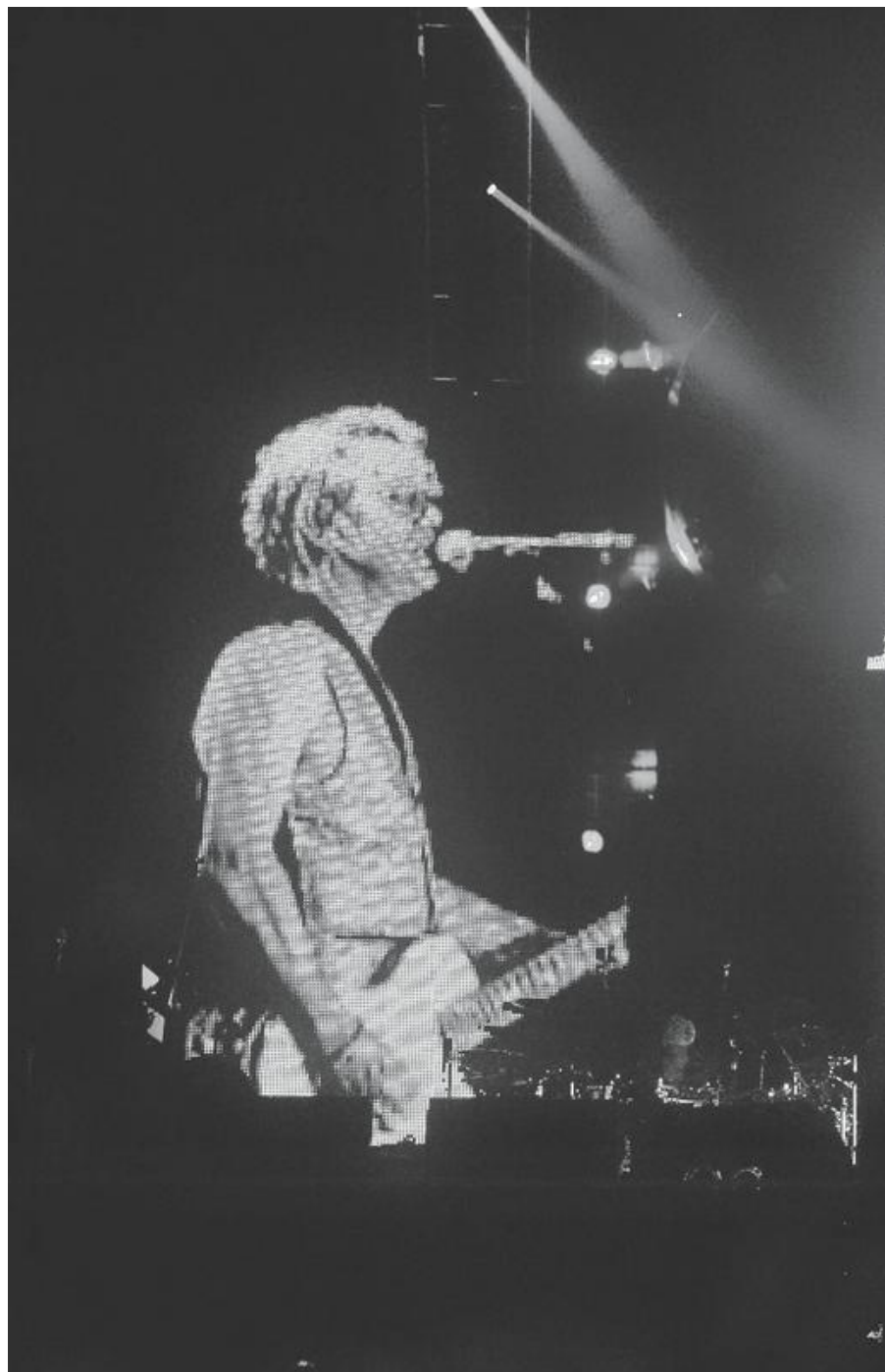
© XAMAX/ULLSTEIN BILD/PICTUREDESK.COM

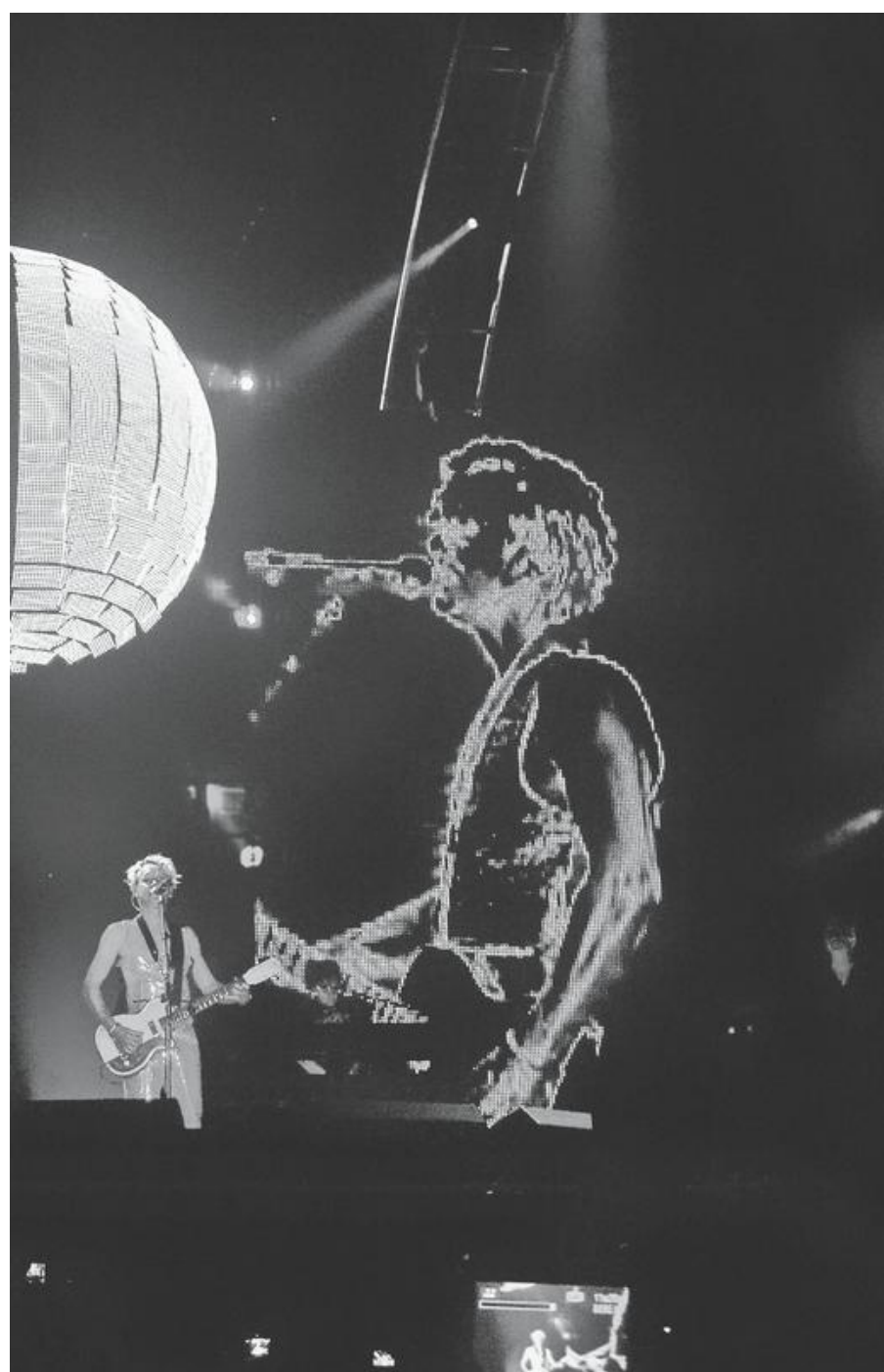


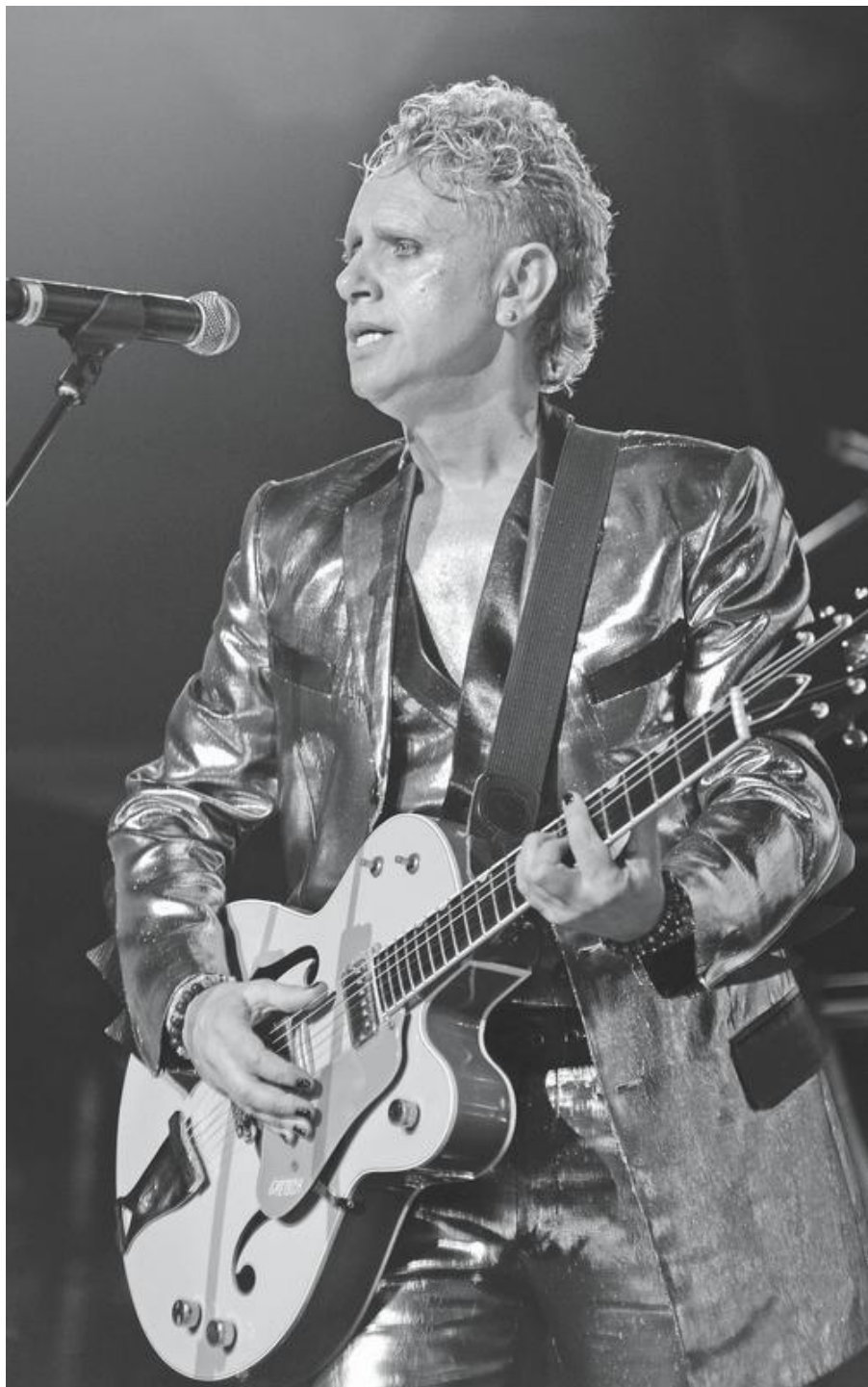
Мартин Гор на пресс-конференции в Париже 24 февраля 2003 года
© DOS SANTOS/IXO/DALLE/PICTUREDESK.COM



Мартин Гор во время выступления на «ЛТУ-Арене»
в Дюссельдорфе 20 января 2006 года





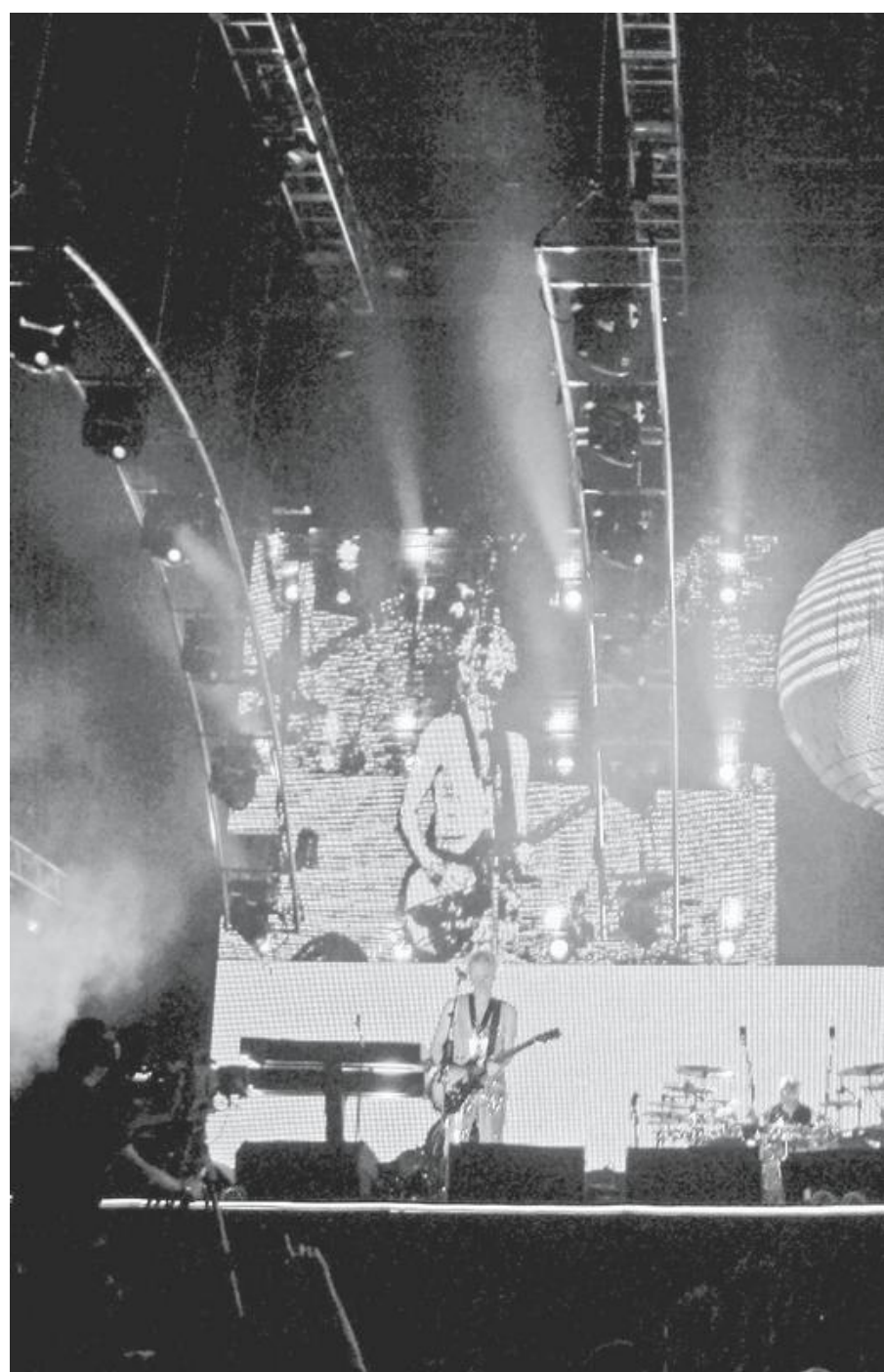


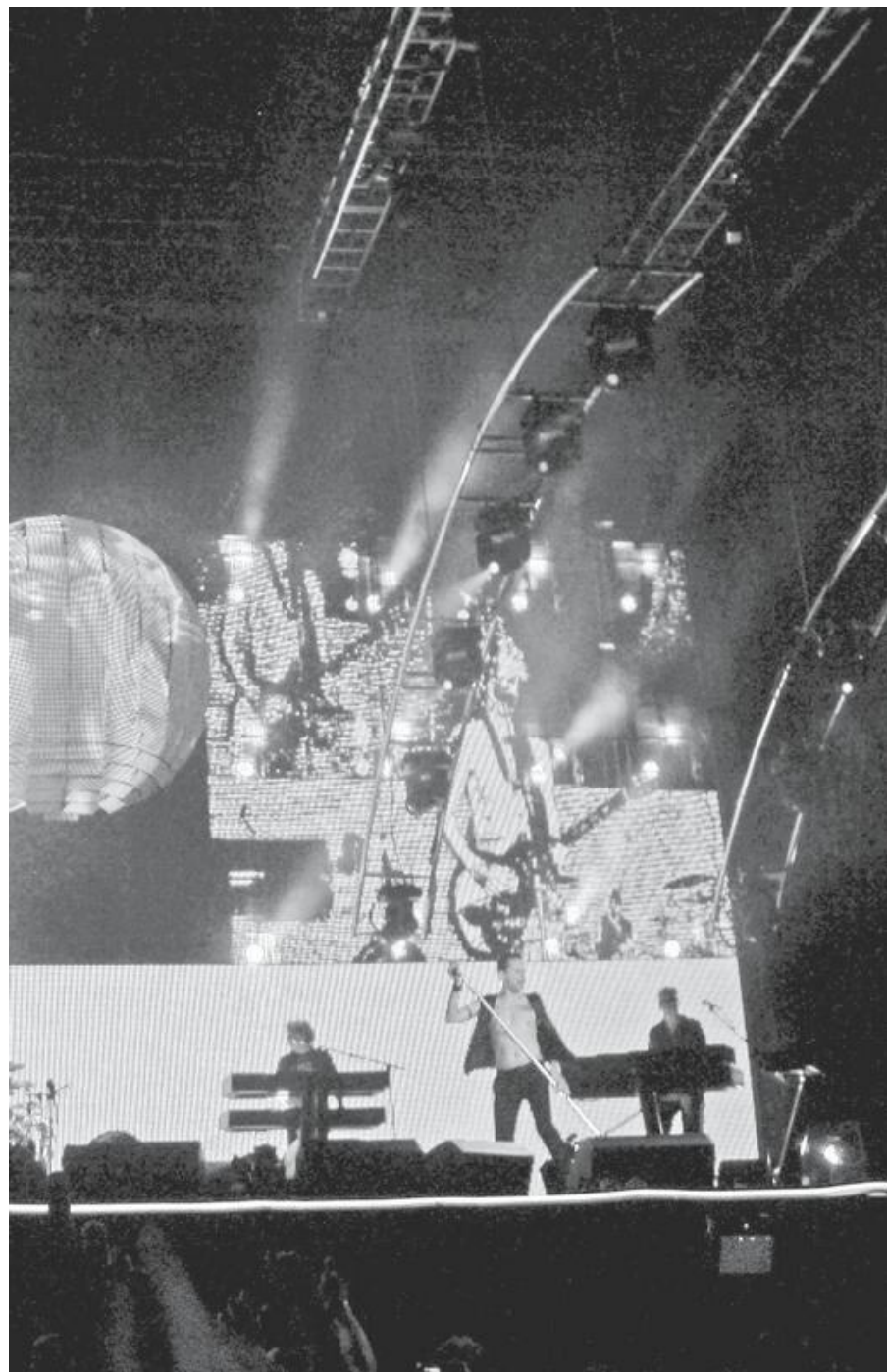
Выступление Depeche Mode для Teenage Cancer Trust в Лондоне 17 февраля 2010 года. Позже к ним присоединится Алан Уайлдер для совместного исполнения Somebody
© BRIAN RASIC/REX FEATURES/PICTUREDESK.COM



Гор и Флетчер в «Мессе Берлин» на церемонии вручения музыкальной премии Echo в номинации «Лучшая международная рок/поп-группа», 4 марта 2010 года. Премия Echo Music Awards ежегодно вручается Немецкой фонографической академией в 27 номинациях

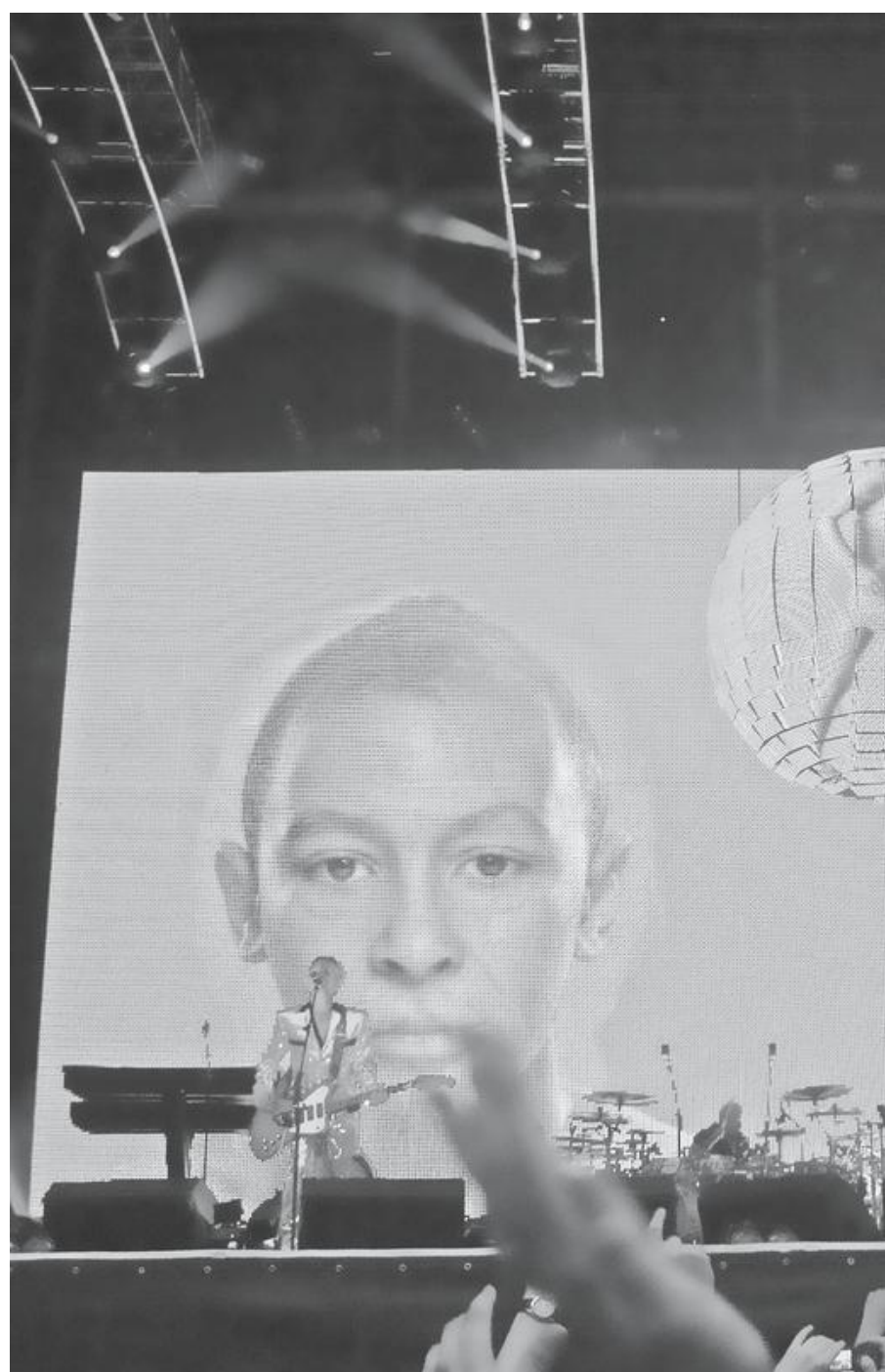
© WOLFGANG KUMM/EPA/PICTUREDESK.COM

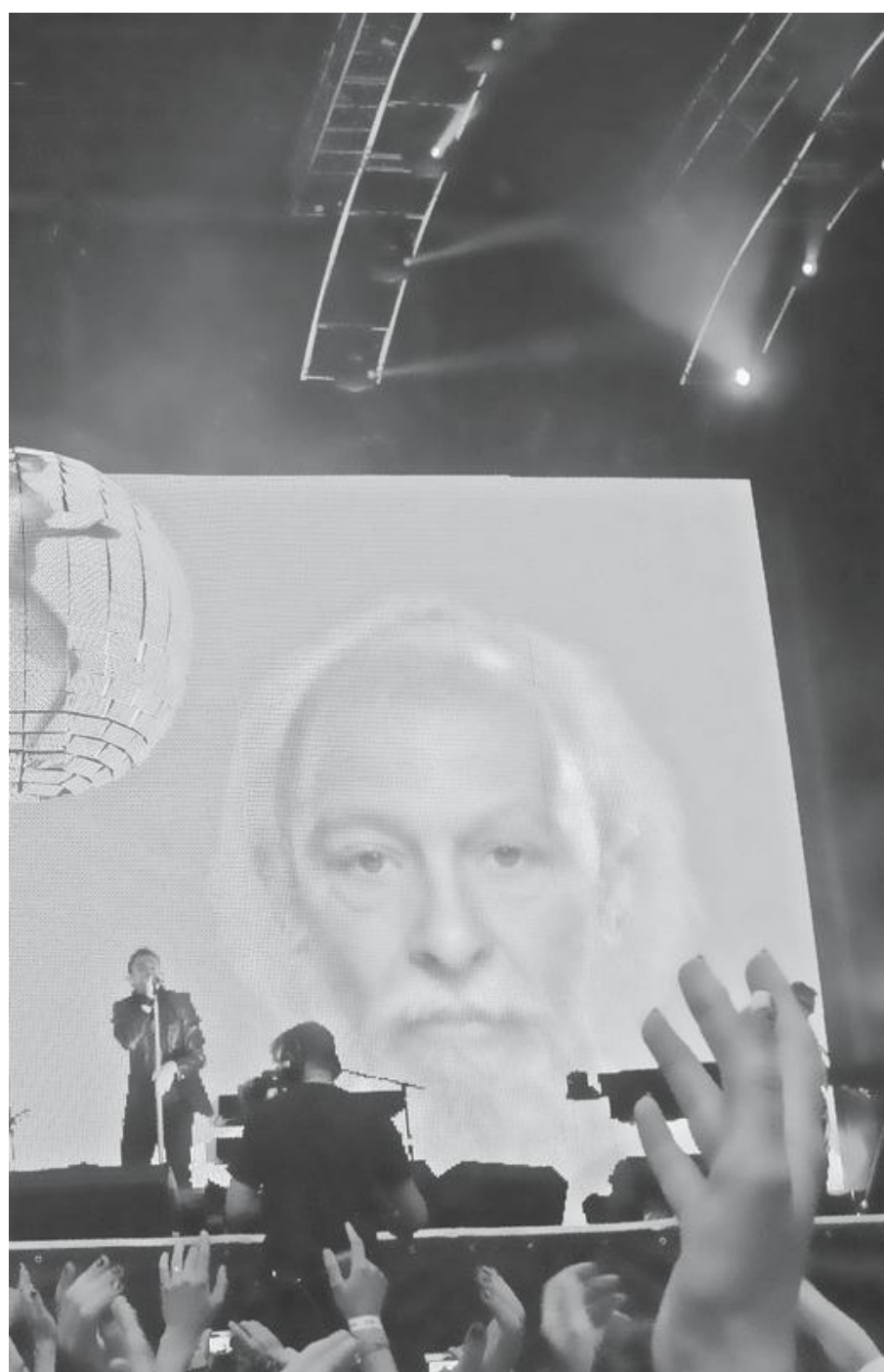


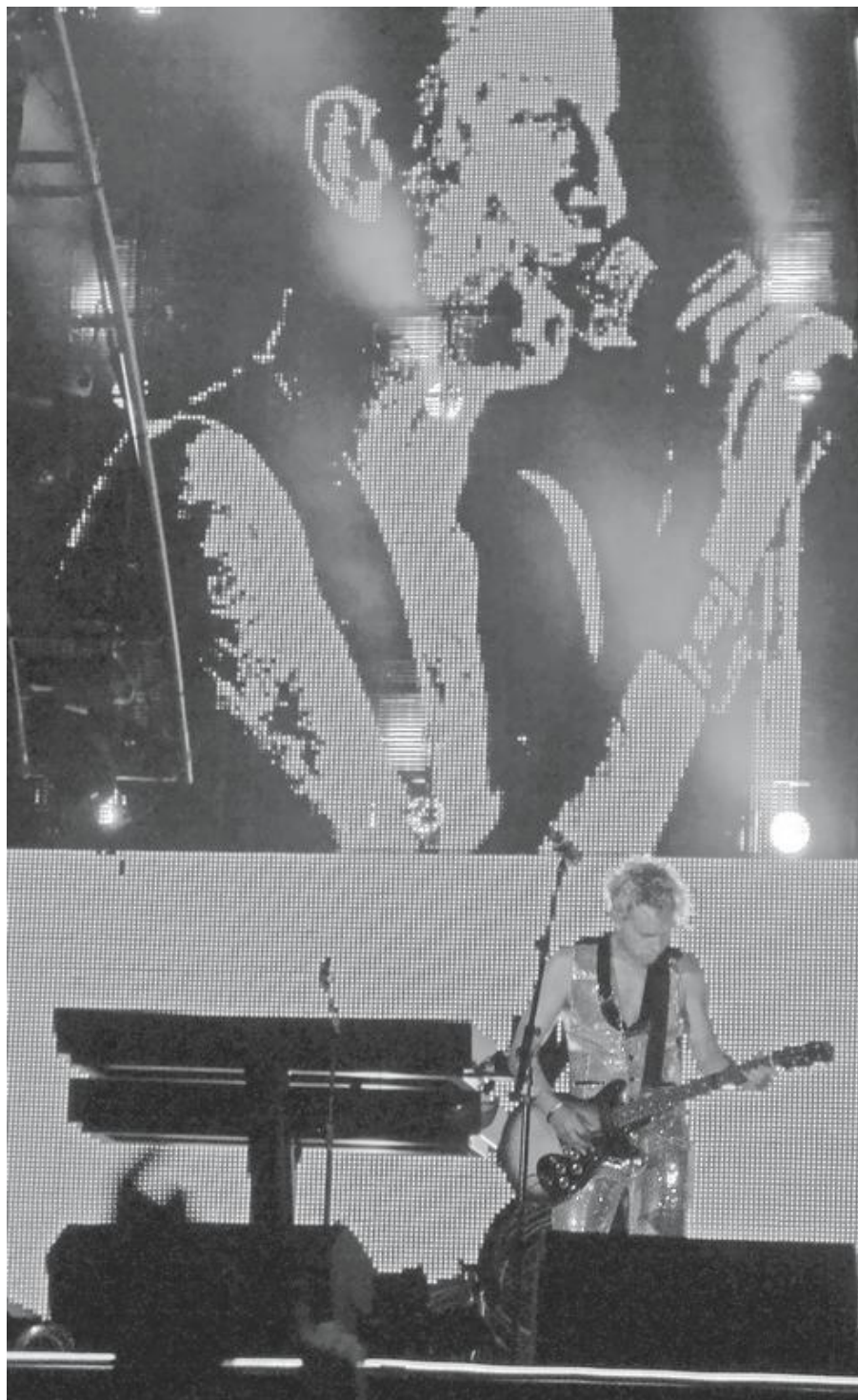












*Мартин Гор на «Ред Булл Арене» в Лейпциге 8 июня 2009 года.
Первый концерт после того, как у Дейва Гаана диагностировали
рак*

**ЛУЧШИЕ КНИГИ О БИЗНЕСЕ
С ЛОГОТИПОМ ВАШЕЙ
КОМПАНИИ? ЛЕГКО!**

Удивить своих клиентов, бизнес-партнеров, сделать памятный подарок сотрудникам и рассказать о своей компании читателям бизнес-литературы? Приглашаем стать партнерами выпуска актуальных и популярных книг. О вашей компании узнает наиболее активная аудитория.

ПАРТНЕРСКИЕ ОПЦИИ:

- Специальный тираж уже существующих книг с логотипом вашей компании.
- Размещение логотипа на супер-обложке для малых тиражей (от 30 штук).
- Поддержка выхода новинки, которая ранее не была доступна читателям (50 книг в подарок).

ПАРТНЕРСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ:

- Рекламная полоса о вашей компании внутри книги.
- Вступительное слово в книге от первых лиц компании-партнера.
- Обращение первых лиц на суперобложке.
- Отзыв на обороте обложки вложение информационных материалов о вашей компании (закладки, листовки, мини-буклеты).



У вас есть возможность обсудить свои пожелания с менеджерами корпоративных продаж. Как?

Звоните:

+7 495 411 68 59, доб. 2261

Заходите на сайт:

eksmo.ru/b2b



Примечания

Во времена ГДР здесь был пустырь, через который пролежала Берлинская стена. После объединения Германии на площади развернулась грандиозная стройка. Сегодня это центр деловой и культурной жизни Берлина. – *Здесь и далее прим. пер.*

Симплициссимус – герой одноименного романа Ганса Якоба Кристоффеля фон Гриммельсгаузена. Наивный, но находчивый парень с добрым сердцем.

Союз свободной немецкой молодежи (нем. *Freie Deutsche Jugend, FDJ*) – коммунистическая молодежная организация, которая в ГДР была единственным официально зарегистрированным молодежным объединением.

Социалистическая единая партия Германии (нем. *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, SED*) – правящая партия ГДР с октября 1949 по март 1990 года.

Mixed Pickles (англ.) – овощное ассорти.